文学符号学

赵毅衡 著

文·艺·新·学·科·建·设·丛·书

WENYI
XINXUEKE
JIANSHECONGSHU







文学符号学

赵毅衡 著

中国文联出版公司

文学符号学

赵毅衡著

中国文联出版公司出版、发行

（北京农展馆南里10号）

北京隆昌印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

850×1168毫米 32开本 8.75印张 2插页 186千字

1990年9月第1版 1990年9月北京第1次印刷

ISBN 7-5059-1373-5/I·975 定价：4.15元

《文艺新学科建设丛书》总序

二十一世纪的跫跫足音在日益迫近：这是一个逼人进取、催人变革的时代。中国人在努力加速自己的步伐，争取与世界先进潮流同步进入那个比本世纪更加辉煌的时代。我们的社会生活，包括经济、政治和意识形态都正经历着由浅至深的历史变动。这场变动既借助于世界潮流的推动，也在影响着世界潮流的前进。

这又是一个人类文化财富迅猛增殖的时代，是精神和智慧高扬的时代。人的思维之树根植于丰腴的生活沃土之中，同时向外在宇宙和内在心灵两个方向伸展。众多的自然科学、社会科学和人文科学领域在彼此渗透、交叉和融合，互相补充，互相启迪，无数块新的学科园地在开拓中。

在这样一个世界和中国都日新月异的时代，文艺学这门以人类心灵的创造物和演进史为研究对象的科学，显得分外活跃，更加迅速，是自然的。我们在借鉴邻近的自然、社会、人文学科的思维成果时，找到观察文艺活动的新的审视点和坐标系，窥探到了过去未曾领悟到的东西。无数的文艺遗产，从典雅的古典杰作到惊世骇俗的当代性探索，都焕发出了新的奇光异彩。科学的发展启示人们，要揭示文艺现象的本质和特征，如同其他学科一样，也必须不断更新研究方法和理论观念，填充那些急需补救的空白，培育那些幼稚的边缘课题。于是，我

们想到筹划《文艺新学科建设丛书》这样一项科学的和历史的责任。

所谓“文艺新学科”，是个尚带尝试性的设计蓝图。“新”，是指有别于我国过去惯常的文艺研究模式，试图吸收和融汇其他学科，诸如符号学、心理学、文化人类学、思维科学、语言学、系统论、信息论等领域的有用成果，或借鉴国外当代文论的观念与方式，对我国的文艺研究有所开拓、推动者。即使我们的努力耕耘由于历史和科学的更进一步发展而变成为陈旧，也是值得洒下血汗并额手称庆的，因为毕竟填补空白、接续环节是科学的必要程序。这项筚路蓝缕的工作，包括两个基本的方案：

一是翻译和介绍国外在开拓文艺研究新领域方面的著名与有代表性的论著，或文艺与其他学科交融而成的边缘研究方面的成功之作，是为《译文系列》，目的在打通国外文艺研究信息的渠道；

二是出版我国学者、尤其是中青年文艺研究者有开创性的、甚至是尝试性的研究成果，提倡自成学说，创建或补救我国所欠缺的文艺研究学科和课题，是为《论著系列》，旨在提倡百花齐放，独立一家之言，鼓励开创性思路。

我们这套《文艺新学科建设丛书》的参与者主要是些中青年学者，其不成熟的一面，是难免的。我们期待着老一辈学者的指导和扶持，使这项美和科学的设计日臻完美。

《文艺新学科建设丛书》编委会

1986年春

前　言

符号，是用来表达意义的。

逆过来说也是对的：表达任何意义，必然使用符号。

否过来说也是对的：不用符号，无法表达任何意义。

符号学，是研究意义的产生、传达和释义过程的学说。①不用符号，携带意义的信息既不能发出，也不可能被理解。符号学一向与“意义”、“认知”、“意识”、“释义”等哲学认识论的基本概念联系在一起。从这个意义上说，符号学在二十世纪初被作为一个可能的学科提出以前，已有很长的史前史。凡是研究认识论的哲学家，多少都对符号学作出了贡献。

人类文明产生最早的思想成果时，符号学研究的历史就已经开始。中国、希腊、印度的古代哲人，都把意义问题作为中心论题之一。希腊的斯多噶学派，中世纪欧洲经院哲学对符号研究作的贡献常被人引述。

此后，符号学在东西方哲学中一直在发展。十七世纪经验主

① 戴维·斯莱斯（David Sless）指出：“意义是符号活动的支点，提起符号就是准备谈意义，符号就是有意义，二者无法分开”，（In Search of Semiotics，1936，p.29）J·布希勒称皮尔斯的符号是“现代第一个着意研究意义问题的理论”，（ Justus Buchler，Philosophical Writings of Pierce，1955，p.xi）

义者尤其重视符号的认识论意义。培根、洛克等英国哲学家首先使用了“符号学”（他称作semeotik）这个词，在洛克看来，符号学涵盖了全部人文和社会科学，这是个惊人的预见。

现代符号学可以追溯到本世纪初的二个重要学者—瑞士语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure）和美国哲学家兼逻辑学家皮尔斯（Charles Sanders Pierce）。索绪尔建议创立符号学（他称作semiologie），他认为语言学只是符号学的最重要分支。从他们的符号学先驱研究中发展出五六十年代以来的宏大的符号学思潮。

对现代符号学作出贡献的，有许多哲学、语言学、人类学、文化学、美学和文学理论派别。仅就文学方面而言，现代形式文论（包括俄国形式文论派与英美新批评派等），新康德主义的象征美学，现象学与读者反应理论，精神分析理论，和马克思主义对文学的社会文化分析，都丰富了当代符号学的视野，或直接导致了某些符号学原理的成形。

不少学科的发展促进了现代符号学的繁荣。信息论（尤其是其中的传达论）、控制论、人工智能、心理学（发生心理学、认知心理学、心理分析学）、社会学、文化人类学等都对符号学提出了直接的要求。很多现代学术名著，例如贡布里奇的《艺术与幻想》（Art and Illusion，1968）被认为是对符号学的重要贡献，虽然全书没有提符号这个词。

现代符号学边界不断扩大，实际上，它既是一门学科，又是一种学说。作为一门学科，它有它自己的研究对象，即符号表意现象。但是，它又可以被认为是人文学科社会科学的总方法论，这有两个原因：首先，大量社会现象和文化现象实际上是符号过程，按皮尔斯的看法，整个世界淹没在符号之中；其次，

符号学作为学科提出的理论构架和研究模式可以应用于所有的人文学科社会科学。作为方法论，[①] 符号学关心的是认识过程的共同规律，是一种现代的认识论，或者说，一种元科学。

早在本世纪三十年代，布拉格学派的符号学家慕卡洛夫斯基就指出："所有人文学科多少都是在研究符号的性质，因为符号是一种双重存在，既存在于感官知觉中，又存在于集体意识中。" [②] 而这种经验与社会的关系，正是人文学科的研究对象。当代符号学之所以吸引了那么多人，正是因为它能把互不相干的"人文学科"——语言学、艺术学、人类学、历史学、文学理论、哲学等等——集合在同一方法论的框架中，把它们都理解为意义的产生、传达与释义的种种不同的表现。

更有人进一步认为人文学者的任务不仅是发掘意义，而且是产生意义，在不同的领域中以释义的方式产生新的文本，也就是说，创造出新的意义。[③] 因此，人文学科不仅是符号的释义，更可以是符号的创造。

在现代文学理论的范围内，一直到六十年代末，结构主义与符号学被认为是一物两名，是同一学派的两种不同称呼方式。他们都被视为是索绪尔语言——符号学的延伸应用。

奇怪的是，到了七十年代初，结构主义被突破，成为后结

---

① 詹姆士·彼得斯(James Peters)指出："符号学是一种方法论，也是一种批评探索的角度"。无独有偶，结构主义者托多罗夫也坚持认为结构主义是一种方法论。但是，基尔·依兰姆(Kier Elam)认为符号学应用于不同学科时，其运作特点很不相同，很难说是用一种统一的方法，因此符号学是一种"多学科科学"（multidisciplinary science）。

② 扬·慕卡洛夫斯基《作为符号事实的艺术》Jan Mukarovsky "Art-as Semiotic Fact" ,ed L.Matejka and I.R.Titunik《Semiotics of Art》1976, p3

③ 参见斯柯尔斯《符号学与释义》(Robert Scholes,Semiotics and Interpretation, 1982)

构主义文论，它也被认为与符号学一物二名，符号学成了后结构主义的另一种称呼。

照理说，结构主义或后结构主义是思潮，是文论学派名称；而符号学是学科名称，是研究意义的产生和传达的学说。它们不应当是同义词。

如何解开这些名称上的纠缠呢？我的理解是：结构主义虽遍及各个人文——社会科学，但其模式学科是索绪尔的符号学式语言学，因此把结构主义称为符号学就是说结构主义即结构主义式的符号学。而结构主义又是自我突破成为后结构主义的，突破结构主义的关键点正是符号学。因此，如果我们不是把后结构主义理解成结构主义之后的任何学科，而把它看成突破结构主义形成的诸学派之总称，那么，当代符号学是后结构主义的一个合适的同义词。

应当强调指出的是，符号学是个牵涉面极广的学科，各家理论不一致的地方极多，哪怕是对一些基本概念，例如符码在释义中的作用，符意学与符用学的界限等，甚至符号现象的范围，都没有一个统一的看法。我的讲解，虽然吸收了不少现代符号学者的看法，但保持了自己的见解。为了不至于陷入过于专门化的讨论，我在此书避免与别的学者进行辩论，而是尽可能把不同的看法介绍出来，供读者参考。

读者会发现，本书的体例有点特殊：相当大的篇幅用来讲符号学原理，而对于符号学的其它应用方面，尤其是文化符号学和艺术符号学，却一点即止。笔者见到坊间已有的不少符号学著作与译本，以及报刊上大量符号学论文，都略过了原理部分，从而使读者感到符号学在不着边际地谈玄。这些书中出现的大量名词术语，也没得到应有的解释，术语译名的很不一致，

更增添了不必要的困难。

笔者的专业是文学理论，只能谈谈文学符号学，但为了不再使读者觉得符号学太深不可测，或只是行话术语迷魂阵，本书不得不用一些篇幅仔细讲解符号学的一些基本原理，解释一些基本术语。

当代符号学对文学研究的几乎每一个课题都提出了若干种不同的理论，这一方面是由于文学现象过于复杂，另一方面是由于符号学本身包含着许多不同学派。这本试作文学符号学，绝非一本解答一切文学问题的符号学文学概论，只是就符号学应用于文学研究的某些可能性提出我的想法。同时，就文学理论中一些最基本的问题，介绍一下当代符号学的研究成果。为此，本书中凡是引用或借用其它学者的意见，我都指明了出处；没有加注的，是我本人的一得之见。

但是，只有引自一本文献的材料，我没有加注，因为注出来读者也找不到原书，那就是上海社科院张文江先生与我合著的一本未出版的手稿《诗歌语义研究》。约六年前，张文江与我经过长期的讨论切磋，写了这么一本小书。但尚未来得及写终稿，各人就都卷入别的工作中去了。自那以后，就再也没机会重新拾起那个课题。这次张文江先生慷慨应允我引用该稿中不少材料，使本书获益匪浅。从某种意义上说，本书应当说是我和张文江先生合作的成果。

赵毅衡　谨识

1987年11月北京初稿

1988年1月北京二稿

1989年5月伦敦三稿

内容简介

本书从文学理论的角度系统地阐述了符号学的基本原理，并运用符号论的基本方法具体深入地分析了文学创作活动。作者参阅了大量西方符号学著作，分别从小说、诗歌、戏剧等具体文类来剖解符号功能的特异性；同时，又不囿于成说，例如在分析诗歌一章中颇能自出机杼，从符形、符用、符意等多方面阐释诗歌创作的特点。在我国文学符号学研究领域，实有开创之功。

目　次

第三章　符号学文学理论

第四章　诗歌语言的符号学研究

第五章　小说叙述的符号学研究

第六章　符号学与当代文论

第一章

符号学基本原理

1. 系　统

符号学最初是与结构主义共生的，也可以说，是以结构主义符号学面目出现的，到六十年代末才突破结构主义，而成为后结构主义的主要部分。

因此，如果我们从基本原理讲起，符号学的一部分最基本的原理与结构主义相通。其中最重要的观念就是系统观念。

结构主义的中心观念其实不是结构（structure）而是系统（system），结构是相对于零星、散乱而言的，而系统是相对于孤立、片断而言的。结构观念自古有之，亚理斯多德分析悲剧，找出六个因素，再分析这六个因素各自的功能；李渔讲“密针线”的戏剧结构，这些都是结构分析，但不是结构主义，因为其中无系统关系的讨论。①

① 这个误会引起了这里许多奇怪的说法，例如说托勒密体系是结构天文学；哈维的血液循环论是结构生理学；林奈的物种分类是结构生物学；居维叶的古生物学[illegible]是结构古生物学等等。（见乔治·穆南编《符号学实践》一书（Georges Mounin, Semiotic Praxis）英译本，[illegible]年，第135页。

系统分析则不然，它强调系统的决定性。部份（或组分、或因素）脱离了系统，就不再具有意义，用信息论的术语来说就是：不能纳入系统的东西，无法了解，不能贮存，也不能传送。结构主义的奠基者之一列维·斯特劳斯对结构主义有如下定义：

> 首先，结构展示了一个系统的特征，它由若干组分构成，任何一组分的变化都要引起其它成分变化；
>
> 第二，对于任一模式，都应有可能排列出由同类型一组模式中产生的一个转换系列；
>
> 第三，上述特征，使结构能预测，如果某一组分发生变化，模式将如何反应；
>
> 最后，模式的组成，使一切被观察到的事实都成为可以理解的。①

这个四点定义，都是谈组分与系统的关系：组分的变化会引起系统"模式化"的变化。没有系统，则组分完全无意义，无法理解。

最简单的例子：交通灯有红、黄、绿三色，孤立地分析红灯为什么是停车信号毫无意义，红灯之所以有意义是由于它处于这个信号系统之中。有黄、绿二灯各自的意义作背景。整个系统使它获得意义。√表示正确，×表示错误，是武断的。但是现在填表格时常用另一种系统：×表示正确，而空格表示不正确。在各自的系统中，×究竟是正确还是不正确是不可更易的，不然就乱了套。但是，只要整个系统一齐转换，那么，√可以变成另一系统中的×，而意义不变。

---

① 列维·斯特劳斯《结构人类学》(Claude Levi-Strauss, L'Anthropologie Structurale, 1958)

系统观念在人文科学中最令人信服的第一次胜利，是布拉格学派语言学家特鲁别茨柯依于1939年完整地提出的音位学。特鲁别茨柯依发现：每个人的发音都由于某种原因而口音不同，但在同一语言系统中，这些发音只要它们构成了与其它音互相区分的特征，那它们就属于同一音位。具体的不同並不影响意义，因为它在这个语言系统中的地位已被确定。一个南京人可以说："我是lanjing人"，也可以说："我是nanjing人"。因为l-和n-在南京话系统中是同一音位，没有区别性特征，他说的是一回事。"伟大"在北京人可以说成"weida"，也可以是"yeida"，意义是相同的。因此，这个音的"正确性"取决于它在系统中的相对位置，只要它的发音处于该系统中该音位的变异范围之内，就是允许的，可理解的。

说英语时音节也可以带声调，但无论其音节发成什么声调，对英语没有区别意义，对汉语却有绝对重要的区别意义，因为这两种语言对音节声调的系统性规定不同。

所以，重要的不是各单元的个别特征，而是它与系统中其它成分的关系，是它在系统中的位置。在研究时，重要的不是对事物特征作经验的概括认识，更重要的是了解它与系统网络的动力性关联方式。否则，就这事物本身而言，我们对它理解得再透彻，也没能把握住它的本质。可以说，事物的本质意义不在事物之内，而在事物之外。

让我们再举几个更具体的例子。

例如我们着手研究中晚唐词，可以用很大功夫证明《忆秦娥》或《菩萨蛮》是否真是李白作品，或证明这些词来自古乐府还是近体诗。但是，显然更重要的是研究词在唐诗的文类系统中的位置是如何由边缘（"诗余"）向中心运动，最后造成

中国诗歌史上的一次剧变。也就是说，重要的不是把词作为一种新的文类，而是作为与其它文类相关联形成的新的文学进行研究。

再举个自然科学例子。达尔文起先研究的是个别物种，他的研究是传统的，描述式的，他的研究再精微，材料再丰富，也是对生物学的孤立的贡献。但是后来他发现应当把个别物种的兴衰与其它所有的生物及其生存环境相联系，也就是说，不是研究个别物种，而是研究生物圈这个系统。这个研究角度的变易造成了我们所熟知的生物学的革命性变化。

因此，任何符号学的研究必须研究系统，不然毫无意义。但应当指出的是，与符号有关的系统经常是很复杂的，可以说，研究对象的每一个特征都牵涉到一个特殊的系统，对象处于多元系统的交叉网络之中。符号学不得不经常突破单系统关系的束缚，而进入多元系统，复合系统的研究。

2.符号，零符号，非初始符号

单元完全依赖于系统才有意义，这在符号中最为明显。电报，或计算机，把最简单的符号单元（点与划，开与关）组成了庞大的系统，存储传送难以想象的巨量信息。

任何意义的传达必须使用以某种方式被接收者感知的符号。不用符号而传送一个意义是不可能的，意义本身就是从符号组成的信息中产生的。

这点不难理解。我们往往忽略的是：我们所做的许多事看起来是实用的，无符号意义的，实际上却常是用符号传出一个信息。我跨进一个饭店想吃饭，这是纯实用的。但我这行动向饭店主人传达若干信息：我饿了；我对贵店感兴趣；贵店的特

色与规格适合我的口味，适合我的身份或我目前的处境等等。在我还没做其它动作（就座，点菜等等）之前，我跨进门这一符号已经传送出一系列或许我自己都没有意识到的信息。

因此，符号的定义比我们普通说的“一物代一物”要复杂。中世纪哲学家奥古斯丁已经把符号定义为“使我们想到我们所得印象之外某事物的事物。”① 而皮尔斯定义为：“对某个人在某方面而言替代另一事物的事物。”② 这两个定义一个强调“联想”，一个强调“替代”。③ 然而，筷子能“替代”中国文化吗？不能，它只能在某个很有限的范围中提示“中国文化”。筷子能使我们中国人“想到”中国文化吗？不太可能。它可能使我们联想到许多其它事物，但不太可能是中国文化。

因此，我试图给符号下个定义：符号，即发送者用一个可感知的物质刺激，使接受对方（这对方可以是人、其它生物、甚至具有分辨认知能力的机器）能约定性地了解关于某种不在场或未出现的④ 某事物的一些情况。

---

① 圣·奥古斯丁：《论基督教教义》（Saint Augustine：De Doctrina Christiana）2.1.1 转引自《Augustine》ed.R.Markus Garden City，1972年，p.93。

② 皮尔斯《文集》（C.S.Pierce：Collected Works）1931年，卷二，p.228。

③ 符号的定义很多，但我们基本上可以看到这两个大趋势。强调“联想”对符号关系的认识比较主观。例如沃尔夫（Wolff）认为符号是“一个实体，从中可以推导出另一物的现在、过去或将来的存在。”穆卡洛夫斯基（Jan Mu Karovsky）的定义是：“符号是一个可以由感官察觉的现实体，它与另一个现实体有关系，前者的目的就是为了唤起后者”。强调“替代”的如埃柯（Umberto Eco）的定义：“符号是任何可以被在意义上作为另一物之替代的东西。”这些定义都是正确的，但是符号关系兼有主客观两者。

④ 埃柯曾指出过这“不在场”问题。他说：“一个事件可以成为它的原因或后果的符号载体，条件是这原因或后果实际上无法觉察。在看到烟的时他没有看到火，烟才是火的信号。”

分解开来说：

1.符号关系到两个事物；

2.一个事物是可感知的；

3.另一个事物是不在场的，未出现的；

4.而这种传达对用约定性的方法解释它的接受者有效；

5.这传达提示那个事物的某些有关情况。

本书已经举过的符号例子都符合这些规定。不过我们还可以举个例：足球裁判吹哨罚点球。一、这个符号关系到“吹哨”与“罚球”两个事物；二、吹哨可感知；三、罚球尚未出现；四、罚球的整个行为並非吹哨能替代或表现，吹哨只是“提示”罚球；五、这只对运动员（及内行观众）有效；六、之所以对他们有效是因为他们用约定的方式来解释它。

所以符号虽常见，却並不简单。完整的符号行为可以由以下图式表示：

发送者 ——→ 能指 ——→ 所指 ——→ 接收者
编码　　　信息　　　解码

以上图式引起一个有趣的问题：如果裁判的哨音及手势被忽视，没人理睬（运动员不合作，或是裁判在空无一人的运动场上自己练习），那么他的口哨手势还是不是符号？

是的。这称作零符号（zerosign）。零符号是没有被接收的符号，或确切地说，指过程被打断的无效符号。它之所以还是符号，因为它有传出信息的可能性。

在生活中我们遇到许多零符号：一本没人读过的书；一声没人听到的哭喊；半夜里没有车辆行人时的红绿灯；一个女人打扮好了却出不了门。这样，符号原先的表意潜力没有消失，却被悬搁了。

正如数字中的零介于正负数两个系统之间，零符号常常出现在两个符号系统接触处。一个完全不了解中国文化的外国人，会发现中国的许多符号完全“无意义”；一个只会下国际象棋的人不明白中国象棋走法的意义。但这是一种暂时性的零符号。在这种情况下，明智的办法显然是谦虚地不把这些暂时性的零符号看成永恒的零符号。所以，零符号更准确的称呼应是“潜在符号”。其图式如下：

发送者 ⟶ 能指 ……→ 所指 ……→ ?
编码　信息

还有一种符号现象，即不完整符号。这主要出现在自然现象被视作符号时，例如看到某种云，有的地震专家就能看出是地震的先兆；看到某种星象，有的大政治家就看出某种政治变化的先兆；看到某种龟壳的炙裂方式，有的巫师卜者就看得出人事的成败；看到某种症状，有的医生就能诊断出某种病症。这里，我故意把所谓“迷信”与科学的判断混为一谈，因为科学／迷信的分野本来就是变动的文化范畴，而且从最基本的符号形式分析来看，其模式是相似的。

这些符号现象的共同点是没有符号的发送者，而是接收者主动把符号化过程加于现象之上，把它变成符号，这种“符号化”是我们习惯的思维方式，而且是人类文化的一个很大特点。其图式如下：

? ……→ 能指 ⟶ 所指 ⟶ 接收者
（编码？）　信息　解码

我们可以把这个基本类型的不完整符号称为“非始发符号”，即没有发送行为的符号。但实际上，在符号的释义中，我们把大量符号行为看作无发送行为的符号：作者不明的文学

作品，还可以假定一个未知的发送者。当某些文学批评立场把作者的创作过程看成可以忽略的因素（例如现代形式文论诸派），文学作品就可以被视为非始发符号。

在非始发性符号的“符号化”过程中，接收者是否有必要构筑一个发送者？也就是说，在发送者缺失的情况下，虚构发送者对符号过程是否必要？

在宗教的、神秘主义的符号化中，这是绝对的必要。雷电被解释为上帝的震怒，月蚀被解释为天狗吃月亮，不构筑这些发送者，这些符号的意义就缺乏合法性。

绝大部份“科学性”的符号释义並不构筑发送者：追寻雷电的气象原因，或计算卫星轨道是释义过程的一部份，並没有在构筑发送者。只有在极个别情况下，例如天体物理学家发现某个射电源发来的有规律的无线电波，试图确证它是否某种天外生物发出的信号。这样，在破译这些电波符号时，假定始发者的存在就成为前提。

3. 纯符号与符号—功能体

整个人类文明可以说是符号文明。在人的社会活动中，每一种实用物，或出于实际需要的行动，都会带上符号意义，以致最终完全失去了实用性，变成了“纯符号”。纯符号在宗教、节庆仪式、游戏和艺术中常可见到。打下课铃是个纯符号，它本身没有实用性，只是它的意义有实用性。鞠躬、放鞭炮、游行、检阅、戴徽章等等，都可以看作是“纯符号”。文学艺术也是纯符号。

在另一端，完全没有符号意义的实用物或实用性活动是否存在？当然存在。我现在写作时渴了，举起杯子喝口水，这没有

符号意义。它是对我体内传来的渴的需求的反应，是功能性的，实用性的，不是符号行为。但当我访客，主人沏来一杯好茶，却既为我解渴，又表示他对我的敬意。这种实用功能与符号功能混合的符号载体可以称作"符号—功能体"(sign--function)①。

符号—功能体中表意部分与实用部分的比例也是随系统（包括语境系统）而易的。筷子可以是符号。但西方朋友用筷子与我用筷子，符号信息大不相同，在我手中功能性较强。在中国开汽车与在欧美"汽车国家"开车所携带符号信息也大不相同，在欧美国家功能性较强。

因此，我们看到，符号—功能体偏重符号还是偏重功能是变动不居，因系统而异的。如果符号作用小到几乎等于零，就出现了纯功能体，纯粹实用的事物，纯粹为实际目的的行动。但是，这样的纯功能体在另一些情况下又可能获得符号性。可以说，纯功能体都是一种特殊的零符号，准确地说，是**零符号—功能体**。从这个意义上说，任何事物都可以是符号。

我疲倦了，泡一杯龙井茶，这可能是为了纯实际目的。有个观察者看到了，认为我苦于怀乡病，这就成了符号。但我房间里没有这样一个观察者，因此，这符号功能只是一种可能性。我喝茶这件事就成了零符号—功能体。②

---

① Sign-function 在许多符号学家（例如埃柯Umberto Eco）那里，指的是"符号功能"，即符号作用。但巴尔特在《符号学原理》(Elements de Semiologie, 1964）中用 sign-function 指兼有实用性的符号，这里采用的是巴尔特的用法。

② 日人池上嘉彦著《符号学入门》说，买了钢琴或百科全书而不用、放在那儿做样子，是购买了符号的内涵意义，而不是其外延意义（见此书中译本，张晓云译，国际文化出版公司，1985年）。似乎应当说商品大多是符号—功能体。买了钢琴不弹的人购买其符号意义（准确地说，某种文化符号意义），而不是购买其功能。我们买牙刷时，一般说，是买其功能，而不是买其符号意义。至于这意义是内涵意义还是外延意义，则是另一个问题。

二百年前，我们的祖先用石板铺了一座桥，是为了纯实际的目的，是纯功能体。现在我看到这座桥，觉得古意盎然，巍巍有敬老之心。因此，这条石板路在二百年前是纯功能体，在现在是符号一功能体。再过若干年，这座桥只作为文物保存，不能行走，就变成了纯符号。

实用物在怎样条件下获得符号意义？埃柯认为是在"表现与内容相关联时。"① 但这並不说明问题。布拉格学派的布加齐列夫认为在这实用物或自然物"获得了超出它作为自在与自为的个别存在的意义时。"② 他举的例子是：一块石头不是符号，把这块石头放在田中作为田界，就成为符号。其实，按照他的定义，符号化的过程发生得更早。当有人看到一块石头，想起"这是石头"时，也就是把它类别化时，也就是作为同类物的代表时，符号化已经开始，它已经不再是纯实用体，已经开始符号化，它已经是一个类别的符号。

巴尔特认为"绝对非表意的物体"只有一种，即"绝对即兴制作并完全不同于现存模式的器皿。"③ 我对此表示怀疑：这样"完全不同"的非类型化的东西，即使有，就可能有个表意："创新"。符号化实际上取决于释义者的态度，而并不取决于物体本身。

4.符号链

我们在第二节中举的罚球例子，体育内行会抗议，因为光是

---

① 埃柯，前引书，p.48。

② 彼特·布加齐列夫"服装符号"，文见L.Matejka与I.R.Titunik编《艺术符号学》(Semiotics of Art)，MIT Press，Cambridge，Massachusetts，1976，p.14

③ 巴尔特，前引书，p.16。

吹哨不能指明罚点球，裁判要一、吹哨；二、做手势指明何方犯规；三、做手势说明犯了什么规；四、做手势指明如何罚；五、用手势，外加跑到一定位置指明罚点球的地点与方式。因此，这里出现的是一个符号集合，而这符号集合又必须按一定顺序组成的，因此是个符号链。我在书架上放满书（表示我趣味高雅，或博学），但书不必按一定顺序放，这是无句法的符号集合（sign—complex）；但是，一套百科全书得按顺序放，一篇小说，从开场到高潮终结，有一定组织方式，它们是符号链（sign—chain），是有句法的集合符号。

这个问题，在实际生活中往往会变得很重要：中国的"名次"，是有高度句法结构的符号链；按姓氏笔划顺序排列，是带有一定任意性句法的符号链。经常，召开多边国际会议时，为了避免会还没有开就生是非，采用圆桌会议就是有意排除席位这种符号中的句法。梁山英雄是"排座次"的，而欧洲中世纪阿瑟王传奇中的英雄们是围坐饮宴的（因此称为"圆桌骑士"），这种排列法的差异中可能有极为深刻的文化含义。因此，符号句法本身可以是符号。

皮尔斯首先研究了符号集合的组成方式，但他的归纳过于复杂。当代意大利符号学家埃柯建立把有句法的符号集合称为"超符号"（super—sign）。①这词借自控制论，但意思不难懂。这样，符号的联接方式过程可以称为"超符化"（Superization）。显然，超符号的意义完全不等于基本符号的累加，一幅图画並不是线条和色块的累加，一篇诗并不是词语的累加。反过来说，基本符号相同的超符化会形成完全不

① 埃柯《一个符号学理论》（Umberto Eco，A Theory of Semiotic-s），布鲁明顿，1979，p.231。

同的作品。因此，每个超符化本身是独特的，不可更改的，内在的。巴尔扎克曾建议司汤达尔把他的《巴尔马修道院》起头部分改成倒述，那样，就是另一部小说了，虽然情节内容依然相同。

因此，符号链应被视为一个整体的符号来进行释义，这样的符号常被称为“宏观符号”（macrosign）。

从上面的讨论已经可以看到，符号链，或超符号，可能有二种类型：一种其组成能够分解，而且分解开的基本符号或基本符号群依然有自己的意义。文学作品是典型例子；我们可以把一首诗分解为诗行、意象、词组，然后，作为一个完整的分析，再看它们组成的整首诗具有什么样的意义。显然，整个作品的意义并非这些组分意义的简单累加，因为任何系统都不只是其组分的累加，但诗的各组分意义对全诗的意义有一定的关系。

这样的符号链称为分解性符号链。最极端的分解性符号链，其单元被明显的时间或空间间隙隔开，例如幻灯片、连环画、公路标志等等。

另一种符号链则相反，它不能分解，或者即使能分解，其组分完全失去了参与组合成符号链时的意义。绘画就是典型例子；我们可以把一幅肖像画分解成前景、背景、脸部、衣饰、帽子等等，也可以分解为线条、色彩等等，这些组分可能有意义，但这些意义在大多数情况下与这幅肖像画的总意义关联太少。这样的分解，不能作为研究绘画的有效方式。

符号链的可分解性，与基本符号超符号化的方式有关。语言艺术，不管是叙述作品还是非叙述作品，大都是分解性较强；造型艺术，不管是雕塑还是绘画，大都非分解性较强。

这样一看，似乎可分解性与艺术的时间性或空间性有关，时间艺术可分解，空间艺术不可分解。但再仔细检查，并非如此。音乐是否有可分解性？音乐是时间展开的，照理说是可分解的。但音乐实际上顽强地抵制分解性研究。而空间展开的雕塑群，却有可分解的条件。可分解性取决于超符化过程中形成的“句法”强度。

服装衣饰一般说来是分解性符号，但制服就是非分解性符号（不戴军帽的士兵要受到军官训斥）。点头挥手致意是分解性的；三跪九叩首非分解性很强。家中便饭分解性较强；正式宴席中一道道菜组成，非分解性较强。

在此，我们遇到一个问题：各种艺术往往不愿接受材料或体裁的规定分解类型。这在诗，尤其是抒情诗中最明显：诗越来越拒绝分解，越来越要求把它作为一个非分解性符号链来加以研究。换句话说，诗正在抛开分解性。另一方面，我们看到大型壁画（例如墨西哥城市中到处可见的街头壁画），则展示了一种分解趋向，其组分形成了集群。也就是说，获得了可分解性。

文本的可分解性问题引出了一系列问题。有人认为，不仅是绘画，而且舞蹈、电影等，都不可分解。苏联符号学家洛特曼认为，自然形成的符号链往往可分解，人工制造的往往不可分解。这样的说法似乎并无很切实的理由。

5.能指／所指与双重分节

我们在上文中已一再提到，符号由有关联的两部分组成，符号学上称它们为能指（signifier）与所指（signified）。索绪尔在定下这两个术语之前，曾在“形式／意念”、“形象

／概念”等术语上犹豫。这大致上说明了“能指／所指”是什么意思。符号就象一张纸币，必须有这不可分的两面，虽然为为便行文，我们经常把“符号”这词作为“能指”的意义来使用（我在上面几节中已用过多次），因为能指是符号中“显现”的部份。但能指本身决不就是符号，符号必须有两部份组成。[①]

但是，当符号系统形成时，能指与所指的关系就不再是任意的了，相对固定的社会契约保证了能指与所指关系的确定性，从而保证了信息传达的有效性。这称为“透明性”（transparency），即能指变得象一层玻璃，使传达直接指向所指。当然，这只是理论上如此，实际在符号过程中，所指往往不明晰，成为所谓“内容星云”（content-nebula）。也可能指失去透明性，不引向所指而返回自身。不同符号体系，情况不同。

能指，是符号对感官发生刺激的显现面。那么所指究竟是什么？皮尔斯从英美经验主义出发，认为所指是事物或客体，索绪尔从欧陆的柏拉图主义思维方法出发，认为所指是理念，或概念，实际上他们谈的都超出符号的范围了，因为所指被他们视作超出符号系统之外的实体。所指应当是系统中的符号的意指对象部份。这话看来象循环论证，但实际上只能如此才能说清符号的特征。

对此，索绪尔似乎有所认识，但他没有作出这样的结论。索绪尔指出一个系统中的能指，（例如语音）实际上是声波的连续带（continuum），而所指也是连续带，能指与所指是两

---

① 俞建章，叶舒宪《符号：语言与艺术》，（上海，1988年，20页）“符号的定义是：在交际的过程中，通过某种有意义的媒介物，传达一种信息；这个‘有意义的媒介物’就是符号。”这个定义可以商榷。

片浑沌．我们在分割能指时同时分割所指，因此不仅能指与所指的关系是武断的，连能指与所指的形成也是武断规定的。

这话似乎有点玄，但实际上不难懂。说汉语的人用“桌子”隔出一个能指区，而说英语的人用“table”和“desk”隔出两个能指区；说汉语的人只有一种老鼠，说英语的人分称为rat和mouse；反过来，汉语要分“兄”、“弟”，“叔”“伯”、“舅”及“表”、“堂”，欧洲人混为一谈。汉语中有几十种不同的玉，爱斯基摩语有四十种不同的雪，据说阿拉伯语有几百个指骆驼的词。使用不同语言符号体系的人实际上能指所指的分割都不同。最典型的要算颜色，据专家测定，说不同语言的人心目中的红、黄、蓝等，光谱段都不同。说英语的人搞不懂汉语的“青”或“碧”。对一个特定系统而言,无此能指，也就无此所指；说汉语的人说红酱油，红茶，说英语的人认为是黑的；说汉语的人说白开水、白酒、白纸，说英语的人看不出何白之有。

符号学家和语言学家对这种能指／所指的不对应性作了详尽研究。丹麦语言学家叶尔姆斯列夫指出不同语言所指的全域（paradigm）大致相同，但其部份划分却不一样。我们所见的可见光都被命名了，但命名法却因语言而异。下面是他测出的英语与威尔斯语颜色分段之对应关系：

汉语	英语	威尔斯语
青	green	gwyrdhd
蓝	blue	
灰	gray	glas
棕	brown	ilwyd

汉语部份我用的是虚线，因为汉语的“绿、蓝、灰、棕”肯定与其它语言都不相同，但我没有测定过。①

因此，所指並不是明确地预先存在，等着能指来指它们。索绪尔说：“语言是一连串的区分行为，在模糊不确定的概念层与同样模糊不确定的语音层上区分出相应的单位。”②所指在没有分割出来与能指相配之前，就谈不上是什么所指，所谓概念，已经是一种区分。语言，正如任何符号系统，其特征是“区分一物与组成一物两者没有什么不同。”③

这种所指、能指同时被分割的现象，语言学家马丁奈(Henri Martinet)称为“双重分节”(double—articulation又译“双重区分”）在语言行为中，既分开音素，又分开词素。这是一个很重要的符号学概念，因此好作惊人语的巴尔特认为符号学可改名为“分节学”（arthrologie），而符号学可改称“节”(articuli)。④

一般符号学家都把双重分节现象视为语言特有的现象，因为语言的特点是非连续分节，分成最小的指意单位（词或词素，例如前缀后缀等）。但即使语言中也有不能分节的能指，例如语调（表示疑问、惊叹等意义的语调），而我们上面谈到过的非分解性符号显然难以“分节”成符号单元。巴尔特认为

① 叶尔姆斯列夫发现连“树—树林”这样定义清晰的词，在德语，法语，丹麦语中所指区也不相同。参见埃柯前引书英文本73页

② 索绪尔《普通语言学教程》(Ferdinand de Saussure. Course in General Linguistics)，英译本，纽约，1959，p.112。

③ 戈德尔《索绪尔手稿》(R.Godel，Les Sources manuscriptes du Cour de linguistique generale de F.de Saussure)，德罗兹—米纳尔，1957，p.196。

④ 巴尔特《符号学原理》，p.61。

符号都是“节”的说法是不全面的。①

“所指”的定义应当是：在符号系统中被能指划分并指明出来的意指对象部份。这话似乎模糊，但我们显然不宜跟着皮尔斯把所指称为“客体”（因为客体不需要能指来划分，客体反过来应该划分能指）；也不宜跟着索绪尔把所指称为“概念”（因为概念不能单靠划分来决定）。所指应当被认为是客体还是概念则是另一个问题，在它们还没有被能指所区分之前，它们对于符号系统来说是不存在的，或者说，是无法辨认的。

6.能指优势与所指优势

既然符号是用能指指明所指，所指才是符号过程的目标，因此，似乎能指只是手段，所指才是最重要的。红灯只是手段，“不准通行”才是不容忽视的“真义”。庄子说“得鱼忘筌”，鱼这目的物才是真正价值所在。

但是，实际情况並非完全如此。在很多情况下，能指可以代替所指，成为符指过程的目标。能指取得了优势地位。

第一种能指优势是符号接受者对符号感知的程式造成的，我们最熟悉的例子是巴甫洛夫条件反射实验中的狗：狗听见铃声就开始流口水，因为能指对它有强烈的实在性，与所指（肉、食物）的实在性相同。曹操耍的“望梅止渴”计也是如此，梅子的语言表达（曹操的谎话）产生了梅子实体同样的效

① 双重分节概念受到一些当代符号学家的挑战。埃柯认为分节情况有六种 1.无分节系统；2.只有第一分节的系统；3.只有第二分节的系统；4.具有双重分节的系统；5.分节变动不居的系统；6.三重分节系统（上引书，p.233）。因此他认为这问题最好不要说得太死。

果。许多虫子、蝴蝶生来就会制造假能指——它们显得与枯叶或树枝在颜色和形体上无分轩轾，或者显得与某种鸟觉得非常难吃的虫相似——从而欺骗食虫鸟，以保全生命。这样，由于认知的程式化，能指取得了似乎独立的重要性。

另一种能指优势是符指关系的文化规范价值造成的。古代中国人用叩头向皇帝表示敬意，西欧人用鞠躬，能指虽不同，所指是相同的。但是欧洲耶稣会传教士在中国苦心经营近二百年，最后撤出，原因之一是由于罗马天主教皇虽然也同意教士们应向中国皇帝表示敬意，却不允许他们用叩头方式表示这种敬意。

能指的威力在于它很快能把所指撇在一边而使自身仪式化，而且进一步用它自身的规范作用为社会文化服务，使一个文化保持其团聚力。各民族的习俗（包括衣服食物装饰）不仅是种族意识的反映，更是保持种族文化力量的排外性规范体系：清兵入关，“留发不留头”，发式这能指比生命还重要，江阴城原先对清兵的抵抗远没有要剃头打辫子时的抵抗来得激烈，结果是全城老少无一幸免被屠杀，但是无论打辫子与否，“被异族征服”，却早已是事实。二百多年之后，与辫子这能指相应的所指已经变化了，指的是“中国性”；但它依然如此重要，以致于假洋鬼子的老婆因为丈夫的辫子是假的就“跳了三回井”。

仪式化造成的能指优势在中国古代的“避讳”中表现得特别明显：所指一点没变化，但能指必须改用一个方式，不然会遭杀身之祸。太平天国在形势江河日下时，避讳制度却更严（《钦定敬避字样》是1862年颁布的），正是这个道理。地名的不断更改（例如北京被改为北平）明显是指望能指上的变化

有统一思想作用。而且符号的接受或排斥甚至可以引起生理和心理上非常切实的感觉。据人类学家玛丽·道格拉斯研究，犹太人忌食海蜇，是因为犹太人为种族生存而禁止族外通婚，"非鱼非肉"的海蜇触了忌讳。直至今日民族文化意识极强的犹太人看到海蜇仍会翻胃；伊斯兰教徒闻到猪肉会呕心；中国人看到"美式摔跤"表演会觉得惨不忍睹。这种情况，可以称为符号引起的"现实幻觉"。

这个问题与文学艺术大有关系。文学艺术这种符号活动，就是利用这种现实幻觉来催人泪下，兴、观、群、怨，或诲淫诲盗。

因此，我们可以把符号分成两类，一类是所指优势符号，一类是能指优势符号。

前者很好理解：大部分科学的、理性的，"日常的"符号现象都是所指优势。匣子上的商标当然不如它的所指——匣内的货品质量重要；一个化学方程式如果不能与实验对应就无效。所以，"买椟还珠"被人笑话；"名不副实"是我们都想躲开的罪名。

后一类却也常见：大部份艺术的，仪式化的符号现象，都是能指优势。

能指优势符号和所指优势符号能发展成两种完全不同的知识体系，甚至两种完全不同的文化类型。我们将在下文中详为解释。

最后，顺便提及一个问题：相同的能指，是否对应相同的所指？而且即使能指／所指关联相同（也就是说，同一个符号），每次出现，应当算一个符号还是几个不同的符号？皮尔斯试图用一个三分法回答这问题：所有的符号，只要能指形式

相同，则同属一个形符（qualisign），所有的形式相同的符号，每出现一次都是个不同的单符（sinsign）；而形状相同的符号，意义不同，则是不同的义符（legisign）。

例如，在这样一个句子中“我把打油的和打醋的二打瓶子给打碎了。”所有四个“打”是同一个形符，出现四次，是四个单符，但其中两个同义，因此只有三个义符。再例如，同一镜头，在电影中发现三次，同一意象，在诗中出现三次，它们是一个形符、三个单符，但究竟是几个义符，却是要详细考察的。如果是同一义符，那么我们说这里就出现了一个高复现率的趋势。现代的大众传播（例如广告），高复现率趋势很强烈。

复现率问题，在埃柯的符号生成理论中，是核心问题之一。

首先，他认为符号的物质形态都是能被复制的。如果仿制后意义完全不起变化，称为替代（double），例如公路标志等，这时仿制在物质上的工拙对其意义不起影响。

能被替代的符号，往往被替代的只是内容部分，其内容与形式可以分离，因此形符（埃柯称为“标记”token）与义符（埃柯称为“类型”type）之间的比率（复现率）很高。埃柯称这种符号为易率（ratio facile）符号。

但许多符号在复制后，不论工拙，意义都产生变化，此时称为仿制（replica）。美术、音乐等都是如此。

不能被替代的符号，往往形式与内容结合得很紧，其表现方式与内容的实质无法分离，这样的符号类型很小，几乎与标记重合，复现率很低，埃柯称之为难率（ratio difficile）符号。

日常使用的科学的符号，大部份是易率符号，为保证其流

通性，必须可以随时复制而保持意义不变。机械文化，大众传播文化，把现代社会变成一种易率文明。

难率主要出现在艺术中，因为艺术作品的内容与形式难以分离。无法绝对"同义"地仿制一幅名画，名演员的演出也无法复制。但这情况，在印刷技术发达电视电影普及的现代，也出现了一些变化，虽然很多人对艺术的可复制性还是持保留看法。

7.能指/所指关联方式

至此，我们还没有解释一个最根本性的问题：为什么一个特定的能指与一个特定的所指相联系，它们之间究竟有什么约定关系，这种关系的本质是什么？

索绪尔认为能指与所指的关系完全是"任意的"或"武断的"（在法文中是一个词arbitraire），或者说，是无根据①的。索绪尔认为这是符号学的第一原则，符号的能指与所指间的联系没有什么说得出来的根据。索绪尔的任意性概念后来成为结构主义的基本出发点，因为能指/所指关系既然完全无根据，双方只有完全依靠系统的相应性（或称作"同型性"homology）才能配合。只有相应才能使系统为符号的意义提供支持。

索绪尔的这个"武断任意"原则，主要从语言学出发研究符号关系，而词语与其意义的关系的确基本上是无根据的，必须靠一种集体的（语言集团的）契约相联系。这种契约的约束力非常强大，而且有惰性，很难改变。赵高凭借政治权力和权术"指鹿为马"，只愚弄了秦二世一个傻瓜皇帝。红卫兵一度人

① 此词（motivation）一般译为"动机"，显然会引起误会，这是符号学最重要的概念之一，本书一律使用"根据"、"根据性"。

多势众，也未能把红灯改成“通行”的符号。但是，其实马的能指为什么一定是mǎ，而不是lu，却是毫无道理可言，只是在汉语这个系统中已形成规约而已。

但是，索绪尔的“武断任意”原则，实际上是片面的，后来由很多学者提出异议。他们的论辩很复杂，我们在下文中会陆续提到。但在索绪尔同时，大洋彼岸的皮尔斯提出了一个比较全面的三分原则：他指出，能指，（他称作“符号”）与所指（他称为“客体”）之间的联系可以有三种方式：

第一种，是标示（indexicality），靠标示性联系能指与所指的符号就是标示符号（index）。标示所体现的能指／所指关系主要是由因果关系形成的。① 病症表示有症病；沙漠绿洲标示有水源；“无风不起浪，无火不冒烟”。这些关系並不是完全任意武断的。

标示也可能由邻接或部份一整体关系形成。邻接关系如墙或铁丝网标志禁区，某种植物标志土壤的成份，某种古生物化石标示某地层的年代等。部份一整体关系如裙子标示女人，领带标示男人等。

第二种，是象似（iconicity）②，靠象似性联系能指与所指的符号就是象似符号（icon）。我们向某伟人的塑像或画像致敬，是因为能指与所指在视觉上相象而自然地指向了所指，

① 皮尔斯对标示的定义是：“标示是靠受到某客体的作用从而指涉此客体的符号。”（Collected Papers, 1931—1958, vol.2.p.248）

② 此词一般译为“图像”，不妥，因iconicity不一定指视觉上的象似，而且“图像”容易与另一重要术语image相混。皮尔斯关于象似的定义是“仅仅靠本身所具有的某种性质指向客体的符号。”（前引书，p.247）这个定义不太清晰。莫理斯的定义似乎较好：“象似符号是具有其所指称的某种性质的符号。”（Charles Morris, Sign, Language and Behavior, 1946, p.7.）

两者之间的关系并非任意武断。

象似性符号的数量非常大，因为它可以包括许多非视觉的象似。例如音乐中有听觉象似性；拟声词有听觉象似性，诗歌的音律也有听觉象征性；代数公式有抽象象似性（而几何图形的象似性基本上是视觉的）；皮尔斯把这些非视觉象似符号称作“亚象似符号”（hypo-icon）。之所以称为“亚”，是因为能指／所指关系由感受力最强的视觉性象似变成一些感受力较弱的品质上的象似。

象似在某些符号系统中可以成为重要的能指／所指关系，例如聋哑语，例如现代的电影和电视。因此，它越来越吸引符号学家的注意，从中产生了一个专门符号学科“图象符号学。”①

然而，皮尔斯也承认，能指／所指的最主要联系方式是规约性（conventionality），靠规约性联系能指与所指的符号他称作“象征”（symbol）。② 这是个取得很糟的名称，为避免讨论中的混乱，我在本书中译为“规约性符号”。规约性就是索绪尔所称的任意武断性，无“根据性”可言，相沿成习而已。

这样一来，我们就可以修正索绪尔的原则了：符号关系有两种，一种有根据（标示或象似，以及我们下文中将谈到的二

---

① 埃柯对“象似符号”概念提出激烈的批评，他在《一个符号学理论》一书中认为能指所指相象之处很难肯定，例如用线条画马，马身上并无线条（英文本p.194）；他又指出相象本身是一种文化概念，因此并非客观（p.204）；他指出相象有时只是一种印象，例如孩子骑竹马（p.208）。总之，他认为“象似性”是个“伞形术语”，复盖面太广，不宜使用。但大部份符号学者仍在使用此术语。

② 皮尔斯对“象征”的定义是：“与其客体靠规则相联系的符号”（皮尔斯前引书，001.2，p.249）。

度根据性），一种无根据。

但是，问题的复杂性在于：有根据性与无根据性往往在符号中互相混杂。一个很简单的例子：男女盥洗室分别用门上画的裙子或穿裤子的人形作为能指，但是，如果你完全不知道这套符号的规约关系，你依然会在厕所门口逡巡不前。可以说，大多数有根据符号都有一定程度的无根据性（规约性），不然其能指／所指关系就不清楚。文学艺术作品经常用破坏传统程式来违反规约性，从而造成有意为之的意义模糊效果。

这三种关系形成的十种不同的能指/所指关系可以用下面这张图表表示：

	标　示	象　似	规　约
标示	纯标示	象似＞标示	规约＞标示
象似	标示＞象似	纯象似	规约＞象似
规约	标示＞规约	象似＞规约	纯规约

标示＋象似＋规约

三种"纯关系"我们已在上文中说明。其它七种关系可以简单说明如下：

标示与象似的结合的符号，常被称为图式（schema）。最常见的实用图式中有报刊上的统计图象。某些统计图象，例如用箭头表示股票行情涨落，象似性较强；某些统计图表，例如用圆圈划分百分比或表格，标示性强得多。再如一幅风景，如果是照片，那末或许应当说因果关系较强，标示性大于象似性；如果是绘画，那么相似较强，象似性大于标示性。但显然

这样的区别有时是可争议的，不明确。

标示与习俗的结合的符号，远远多于纯标示符号。实际上纯标示符号超出符号学研究的范围。符号学不能解决某种植物与某种矿物的关系，那是地质学的研究对象；符号学也不能解决病症与疾病的关系，那是医学研究的对象。用作符号的标示，总得有规约加入才能明确能指／所指关系。

上海市中心的路名，东西向的用城市名（延安路、重庆路、金陵路等），南北向的用省名（山东路、河南路、福建路等）。这里的标示性（转喻关系）还不及规约性强，因为其排列还是任意的，每条路究竟叫什么依然是规约性规定，我们从街名至多了解了街道的走向。纽约曼哈顿区的路名就不同。横街全部用数字，如四十九街（49th Street），竖街几乎全部用字母名，如“C大道”（C Avenue）。再例如我们的路牌名称：路南房屋用双号，路北房屋用单号；路西房屋用双号，路东房屋用单号；号码由东往西，由北往南增大，却是由位置决定的。这样，标示性超过规约性。

象似与习俗的结合，数量非常大，我们上面举的厕所标记即一例。交通路标，几乎全是象似——规约符号。为了保证不至于误会，显然规约性必须大于象似性。象似性大于规约性的符号，则往往是临时性的安排，例如商标，例如邮票图案。不少符号学者认为中国戏曲的道具、脸谱、舞姿等是从象似性发展成规约性的符号的典范。

顺便说一句，招牌也有可能是标示与规约的结合。在门口挂一个自行车轮胎，这不是象似：轮胎完全不象自行车，而是自行车的一部份（邻接关系—标志性）。

在许多符号中，我们看到标示—象似—规约这三者混成一

片。

全运会从1987年第六届开始使用会旗。我们在这会旗图案上可以看到能指／所指的三个关联式混合的局面。“全运会”这语言符号当然是规约性的；但用QY来代替“全运会”这汉字符号，或其拼音式，是利用了标示性（缩写与全拼式的部份——整体关系）；然后，以Y变形成人形，以Q变形成跑道形状，则是利用象似性。五星，当然是指“我国的体育事业”，原先在国旗上是图象与标示的结合，用在这里，是二度规约性。我们看到五星，只想起其替代（象征）意义，而不再想起原标示性。

以上谈的，是基本符号中各种能指／所指关系。显然，规约性还是占最重要地位。我们可以拿汉字的组成为例：

最初的中国文字，如一切初民的象形文字，明显象似性比重很大。许叔重《〈说文解字〉序》说：

> 仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文，其后形声相益，即谓之字。文者物象之本，字者言孳乳而寖多也。著于竹帛谓之书，书者如也。

所以“文”原意是图象。但这图画与文字是两回事，必须有声，“形声相益”，互相配合，才成文字。不然图画依然是图象符号，而不是文字符号。成为文字之后，“书者如也”，才是保留了图象性但以规约性契约构成文字系统。这个时期文字异写之多，证明图象性比重还很大，规约性不足。

郑樵《六书略》中指出“指事字”有三兼：“事兼声、事兼形、事兼意。”指事字的规约性成份更多了——“事”和“声”实际上都是规约性，“事”还有标示性，而象似性比例更小。这种字实际上就是我们现在称的“象意字”。“孕”字

甲骨文孕，的确是腹内怀子的象形；但大篆孚，子已产出腹外，这就是加上了标示性（以孕之结果标出原因）。至于"乳"字，甲骨文即作妇人哺乳状，一开始就有标示性。

等到形声字产生，规约性的成份就更大，因为几乎完全依靠规约的文字，其声原先还隐在书面形式之后，此时已出现于书面形式之中，此时，象形性和标志性已减少到只剩下类别标记（即边旁一声旁和形旁），规约性已成为中国文字的主要原则。到这时候，中国文字可以说成了一个有效的文字表意体系。

在绝大部份语言中，象似性都减少到最低限度，仅出现于象声词、感叹词之中。至于为什么世界大多数语言的"母亲"一词都用唇声m为声母(俄мать,英 mother,法 mère,汉字"母"等）。"父亲"一词都用唇齿音f或阻塞唇音P作声母（英father，papa，法père，汉"父"），多数人认为与婴儿哺乳和求食的嘴唇动作有关。可见语言中不仅有少量象似性，也有少量标示性。

在这里，不妨再强调一句，即使带有标示或象似性，语言还是规约性占绝对地位。狗吠声，汉语中称"汪汪"，英语为bow—wow，法语为ouâ—uoâ，每个民族都认为自己的词象极了，互相一比，就可明白"象似性"即使在这样的拟声词中也极有限，非跟规约性结合不可。①

皮尔斯的三分式近年受到挑战，埃柯认为三分式的标准取决于指涉（所指），而所指并不容易确定，因此他主张从符号

① 一般认为副语言（paralanguage），即非词汇性话语、语调、语气，伴随语言的手势、身势、表情等，象似性极强。其实其中有很大的规约性成分，例如阿拉伯人摇头表示赞成，又例如赵元任先生指出的中国人招人掌心朝下、西方人掌心朝上。

的产生方式进行分类。但皮尔斯的三分式被当代大部份符号学者所接受。

以上我们谈的是基本符号，如果我们把研究范围扩大到符号链，也就是说，观察词素的配合，词的配合，词组的配合，我们就可以看到，语言并不是完全彻底的“任意武断”的符号系统，各种“根据性”会随着符号链的增大而增加。在文学作品中，出现了复盖整个文本的“二度根据性”，使文学语言不再是纯规约符号。

8. 深层结构/表层结构

符号学的最基本原理中有一系列二元对立(dichotomy)。①

这一系列二元对立中的第一组，是索绪尔提出的言语（法语Parole）/语言（法语langue）对立。应当说明的是，言语/语言对立是结构主义的出发点，与符号学尚隔一层，但我们必须从这里讲起。

Langue，我国当代语言学界译为“语言”，但这与法语langage（同样译为语言）容易扰混，后者是语言作为一个总体化的存在，例如汉语，法语都是langage。有人译langue，为“语言系统”。索绪尔给langue下的定义是“一个仓库……，一个文化系统，潜存在每个头脑里，或者，更确切地说，潜存于一群人的头脑里”。因此，译为“语言系统”，容

① 当一对术语被同时提出，它们处于相反的两极，而且互为界定条件，这一对术语就是二元对立式。索绪尔的语言学中包括了一系列的二元对立式，下文将陆续讲到。二元对立式与二分式（binarism）不同，二分式是对结构构成的描述，如肯定/否定；正/负；0/1等，而二元对立式属于对结构的元理论研究。

易使人误解似乎langage不成系统似的。但我国语言学界已将langue译名统一为“语言”，本书从众。

而言语（parole）则是具体的用任何一种物质方式（书面、口头、哑语等等）表现的语言行为。语言和言语是同一系统互为表里的二层。语言是社会性的存在，包括词汇、语法、惯用法等个人不能任意改变的规则结合，而言语是个人的选择和实践。没有语言的语言是毫无意义的成串音节；而没有言语的语言完全不能存在。

语言／言语之分是索绪尔对语言学作出的划时代的贡献。在这之前，语言学是一种个体语言学，或者说，描述语言学，就象达尔文之前的生物学。

语言／言语二分法是索绪尔为结构主义提出的一个最根本性概念，可以说，承认这个二分法，把这个二分概念使用于自己的学科，就使自己成了一个结构主义者。这话似乎有点简单化之嫌，但实际情况的确如此。

当然，在结构主义中，语言／言语实际上是拿语言学术语来类比，正确的说法应当是深层结构/表层结构(deep structure／surface structure)。

法国现象学历史学家梅罗一庞蒂（Jacques Merleau-Ponty）在三十年代首先把语言／言语二分式使用于哲学，他指出任何过程都以系统的存在为先决条件，个别事件是取决于结构的运行方式。但这种概念与现象学哲学并不调和，因此梅罗一庞蒂延伸索绪尔原理的努力并没有产生很大影响。

法国人类学家莱维—斯特劳斯把索绪尔原理应用于人类学研究，终于把西方思想界推入了结构主义时代。莱维—斯特劳斯指出语言是机制和结构研究的领域，而言语是概率论的领域，

因此，他把着眼点放在深层结构的研究上，而认为表层结构只需材料性的，描述性的工作。这成了结构主义的一个重要特点。

自此以后，人们几乎在任何人文学科中都找出了不止一个语言／言语对立式。人们回顾十九世纪末社会学的创始期。杜克海姆（Emile Durkheim）坚持社会的集体意识观，而塔尔德（Gabriel Tarde）坚持独立的个人表现，这场发生在世纪初的争论启发了索绪尔，他认识到这二个人的观点实际上是一个语言／言语关系。

不少结构主义者坚持认为马克思所阐明的政治经济学原则——经济基础与上层建筑互相依存的关系——是语言／言语关系的典型，因此他们认为马克思是第一个真正的结构主义者。①

自然，弗洛依德的潜意识与意识的关系也被认为是一种语言／言语关系。结构主义以至符号学的研究中，心理分析一直是一个重要课题。

甚至在自然科学中，我们也可以看到这种语言／言语关系。例如在遗传学中，染色体配列就是携带着"符码"的深层结构，而遗传的表现（男女，正常残废等）就是表层结构。

结构主义历史文化学家富柯认为每个时代有其"知识体系"（episteme）包含着无数的讲述（discourse）实践。②

在文学这个最复杂的符号体系中，言语／语言表现就更复杂了。

---

① 参见德·乔治编《结构主义者们》(Richard and Ferdinande De George, The Structuralists,) 纽约, 1972。

② 富柯《词与物》(Michel Foucault, Les mots et les choses) 1966, p.35，富柯本人一直否认自己的学说是结构主义的。但早期富柯的结构主义很明显。

英国当代马克思主义批评家泰利·伊格尔顿(Terry Eagleton)认为意识形态是语言，文学作品是言语，因为作品的产生必然由意识形态控制。①

苏联符号学家洛特曼认为生活是语言，文学作品是言语：生活无结尾，文学作品有结尾，“有结尾模式对于无结尾模式的关系，是言语对语言的关系。”②

法国结构主义文论家惹奈特（Gerard Genette）认为文学批评（评论）是言语，而诗学（文学理论）是语言，批评必须是诗学理论的具体应用。③

而另一个法国结构主义文论家兹维旦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）指出叙述情节受深层的一个叙述语法（grammaire narrative）的控制。此后，巴尔特和惹奈特等人发展出述本（discourse）与底本（histoire）的语言／言语二分式，认为任何小说都有一个底本，因此任何小说都有无数改写的可能。而格雷马认为作品的语言表现是表层，其构成元素的基本逻辑是深层。④

这些说法，都有道理，象文学艺术这样的复杂体系中，考察研究不得不是多方位的，言语／语言关系也是多重的。

语言／言语（深层／表层）问题在当代受到很多人的挑

① 伊格尔顿《批评与意识形态》（Terry Eagleton, Criticism and Ideology）1976，伦敦，p.66。

② 洛特曼“叶夫根尼·奥涅金的艺术结构”，见拙编《结构主义·符号学文论文选》，三联，待出。

③ 惹奈特《体格之三》（Gerard Genette, Figure Ⅲ）1970，p.12。

④ 格雷马《叙述语法：单元与层次》（A.J.Greimas, "Narrative Grammar: Units and levels"）文见《现代语言札记》（Modern Language Notes）no.86，p.793—806。

戚。巴尔特曾经论辩说服装是无语言的言语，没有深层结构。他指出服装可以表现为三种符号形式：一、书写的服装，在时装杂志中对某时装制作方式的描绘；二、照片上模特儿穿的服装；三、实际上穿戴的服装。他认为这三个系统都是言语，而不是语言，服装系统无语言。①

按照他这方式来研究符号系统，那么很多系统都可以有多层言语。但我认为恰恰是这多层言语的存在证明了语言的存在。一个故事——例如灰姑娘故事——可以写成小说，拍成电影，改成戏剧，谱成歌剧，甚至舞剧、哑剧、傀儡戏。正因为这个故事可以由那么多完全不同质的能指系统来表现，而我们还不得不把它们看成同一个灰姑娘故事，所以应当认为它们有一共同的深层结构。实际上任何一篇小说都有潜在的被改写可能，这种潜在可能性就是深层结构的证明。

回到巴尔特的服装问题上。如果三种服装符号系统没有一个深层结构的话，这三种体系之间的"互译性"本身就成了问题。没有一个裁缝能单靠一段说明，或单靠一幅照片，而不靠他对服装的经验理解（他对"潜存语"的知识），就能做出一件衣服。这种经验理解，就是深层结构。在那里，深藏着理解各种服装体系的共同的元语言。②

9.符码与元语言

言语／语言的二元对立，在符号学上首先就表现为符号信

① 巴尔特，《符号学原理》，p.86。

② David Siess也反驳语言/言语二元对立，认为语言与下棋不同，下棋必须从规则入手，而无论是学习语言还是研究语言都必须从现象入手，规则反而是模糊的，多重的。（In Search of Semiotics，1986，pp.136—137）这反驳似乎没击在要害上。

息／符码的二元对立，这个二元对立涵盖了一切符号行为。①

我们已经说过，能指／所指的基本关联方式是约定俗成的规约性（虽然其中可能有其它关联的方式）。又说过符号必须包含在系统之内，才能被理解，才能既任意武断，又传达明确信息。在符号系统之中控制能指／所指关系的规则，称为符码（code）。②

没有符码，符号活动就是没有深层结构的表层活动，只有一堆对感官的刺激而无规律可寻的痕迹，正象失落了电码本的电报，或失落了词典和语法（包括使用者心里记住的词典和语法）的语言，完全不可解。不掌握符码，就象看一场完全不知其规则的运动比赛，看得见其“热闹”，却看不见其“门道”。

符码，是预先以某种方式规定好的把能指转换成所指的规则。

符号是信息的发送者（例如一只发现了花丛的蜜蜂），用符码把它要传达的意义转换成信息（一种特殊的飞舞），而符号信息的接收者（其它蜜蜂）则用同一套符码把这信息转换成他能理解的意义。发送者进行的工作称作编码，接收者所做的工作称为解码。符码的稳定性，相应性，是从能指到所指信息不至于产生歪曲的保证。

---

① 巴尔特还认为言语／语言对立尚表现为符号学中的实践／模式对立，过程／系统对立。这是对的，但将在下文中处理。

② 符码，一般译成“密码”，显然来自电报“密码”。但一般电报符号的释义规则并不保密，“密”字无从谈起，所以电报局印着解码规则的本子不叫“密”码本，而叫电码本。

又有人译code为“代码”，这当然也可以，但容易给人印象似乎code是一种取代公式，其实code主要意义是信息的释义方式，因此我译为“信码”。

蜜蜂的这种舞蹈，与人的自然语言一样，其符码是天生就知道的（遗传所得的），或社会“自然地”约定的（教授给个体的）一套规约性的程序规则。

不仅如此，符码还是从一个符号系统转换成另一个符号系统的基础，这些系统往往是建筑在自然语言之上的二度系统，而符码则是保证这些二度符号系统与自然语言联系的规则。

例如一个发电报者必需用电码本（或者他心里记住的电码）把他要传达的语句转换成电报信息，而收报人则必须用同样的电码本才能把这电报信息重新转换成语句。这样的符码往往是人为地编成的，我们可以发现大部份人类社会中的符号都是能转换成自然语言的二度符号。因此，符码是二度符号体系与自然语相联系的保证。就象我们学习外语时必须有词典和语法（不管是否印成书）才能明白这外语与我们的母语的联系一样。

在实用或科学符号系统中，符码必须是强制式的，理解是绝对的，错了就是错了，编码有绝对权威，解码必须忠实地复制编码。在另一些符号系统中，例如文学艺术这样特殊的符号中，编码没有绝对权威，解码本身不能完全解决释义问题，因此理解就并不是绝对的。

因此，我们看到了又一种符号分类法：强编码符号与弱编码符号。强编码符号的意义基本上就是其所指，因此其释义方式依靠接收者对符码的掌握作解码；弱编码符号的意义，光靠符码就理解不了，因为其意义不停留在所指上。用我们熟悉的术语来说，它不仅有外延意义，更有内涵意义。这时候，释义的工作就极为复杂，要考虑到许多语境因素。下一章谈到符用学时，将列举这些语境因素。

既然在释义时，解码不是一个稳定的机械的过程，因此我们可以看到许多复杂的情况。

埃柯在《一个符号学理论》一书中提出在文本的释义中，解码量并不一定与编码相一致。如果在一个既定的规则之外再加上一个新的规则，造成原规则的一个应用特例，就出现了附加解码（overcoding）。

附加解码可以是修辞性的，也可以是风格性的。修辞性附加解码常见于省略句，文学作品中欲言而止、留有充份想象余地的文字，在释义时都必须有超出语法规则和一般语用学规则之外的附加解码。

风格性累加解码则存在于任何可以辨认出风格特征的文本中，因为风格本身是超出一般释义要求的附加成份。西方文学中所谓“史诗般的宏伟”，中国文学批评中各种“气韵”或“格调”，明显都在一般的释义标准上附加了新的规则，新的参照。

显然，在文学作品的释义和欣赏过程中，附加解码几乎是不可避免的，而且附加层次越多，释义就越丰富。因此，对一个文本进行释义，实际上就是对既定符码的一种挑战。因为每一个新的释义假定，都是一种附加解码的尝试。而文学文本本身也给这样的符码累加提供了机会，因为文学文本中有大量的未充分编码的部份，或过于复杂的诗境，使已定编码无法满足释义要求。因此，文学释义既受符码支配，又不受符码支配，即遵守规则，又改变规则，附加解码是文学释义的一个必要条件。

与附加解码情况正相反的是不足解码（undercoding）。

埃柯认为，在释义时，当释义者不拥有关于文本既定符码

的足够了解时，就只能从所经验过的类似的文本中抽取若干片断形成一种粗糙的、临时的、假定性的符码，对此文本进行试探性释义。这种解码方式即不足解码。

不足解码的典型例子见于对异文化文本进行释义时。当阅读者对某语言不很熟悉时，他靠他对该语言的粗浅知识作尝试性的解码。同样，当释义者对某种文化不熟悉，他在对这个文化中的文本释义时，并不掌握基本的既定符码。他就只能根据他所知的文本中抽取片断作尝试的解码。这样的释义，就是不足解码的释义。

不足解码对于与特定文本处于同一文化中的释义者也可能存在，当释义者对该文本的既定符码了解不够时，例如某个特定时期的文本，特定流派的文本，或特定作家的文本，它们拥有某种特定的既定编码方式，对此掌握不够的释义者所使用的也只能是不足解码。

附加解码与不足解码都是与适量正好的 解 码之 偏离。但是，在符号信息解码过程中，适量正好的 解码 实际上 很少出现。如果在科学的、日常的符号活动中，一般都是从不足解码开始渐渐接近适量解码，那么在文学艺术活动中，则正相反，一般是在适量解码之上不断增添附加解码，从而理解出更多的意义。

符码可以有两种作用。符码是发送者／接收者与能指／所指之间转换的关系层，也是一个符号系统与另一 符 号 系 统之间（尤其是自然语与其它符号之间）转换的一套规则或一套惯例。无论是哪一种，我们都可以看出，符码本身 也是 有 系统的，也是按一定句法组合起来的。

符码集合往往被称为元语言（metalanguage）。元语言

的定义本是对语言诠解作出规定的语言，因此，对符号作诠解的规定集合理应称为“元符号”（metasign）。但后一词不太通用，我们一般把符号的代码集合还是称元语言。

在这里，需要对“元—”（meta-）这个词缀作一点解释。meta-原是希腊语的“之后”，亚理斯多德的哲学被编在自然科学之后，因此名之为metaphysics。但哲学在逻辑上处于自然科学之前，所以中文译为“形而上学”，虽违反希腊词原意，却是有道理的。现代科学哲学用meta-这前缀时，既非“之后”，又非“之上”，实际上指的是比原层次更深一层。①

因此对任何一门学科理论背后的(深层的)构成原理进行探讨的学科，就称为“元理论”（metatheory）。因此我们有“元科学”（metascience），“元逻辑”（metalogic），“元伦理”（metaethics），“元批评”（metacriticism）。对符号学的规律原则进行探讨的研究，例如我现在正在讨论的符号学原理，就可以称为“元符号学”（metasemiotics）。

一个元理论必须包括两个方面：首先它研究其对象的组成，其构成方式和规律（即所谓“句法方面”）；其次是研究这个对象的意义形成方式，研究其诠解的规律(即所谓“语意方面”)。

然而，我们还可以把“元—”这个概念再扩展一下，那就是研究行为本身与研究对象必须处于异层次。对任何系统来说，在同一组成面上的各元素，无法用来解释或替代其它元素，因为一个系统的组成是横向地联系成网络的。我们必须超越这个

① 有的中国学者尤其是台湾学者把“元语言”译为“后设语”，以忠于希腊词缀意义。但为什么元语言是“后设”的？似讲不通。本书在术语取舍上尽量依从我国语言界或哲学界已形成的惯例。

层面才能理解这个层面中各元素之间的关系的意义。说得形象一些，在同一层面上作水平方向运动能看到关系，甚至能看到关系的规律，但却看不到其意义。只有作垂直运动，超出这个层面，才能理解这层面的意义。用我们已经听熟了的话来说就是“不识庐山真面目，只缘身在此山中”。

因此，要理解能指／所指关系，必须进入其深层结构，从言语进入语言，从符号进入符码，从符号体系进入元语言。

我们可以看到，社会科学的研究对象实际上就是各种元语言演变的历史，因为社会科学本身已力求接近元语言，甚至成为元语言。

10. 中介与渠道

符号，从严格定义上说，是抽象词，是能指／所指形成的关系。我们所见到的所谓符号实际上是能指，是符号信息的物质形式。一个信息从发送者传到接收者，必须经过一定的渠道，在通过这个渠道时，信息采用一种可被接收者感知的物质形式，这物质就是中介。①

中介必须是物质的，这样才能经过渠道输送，才能被感知，或在接收者暂时不在场时被储存，被记录，而研究者才能加以检查。一封电报必须变成电磁波才能通过有线或无线电线路的渠道传送，而检查者（译电员，或窃听者）才能检查。同时，中介又必须能引起人的生理感觉，不然接收者无法感知。

渠道则是中介的固定运动方式，可以说，渠道是模式化的中介。

---

① 中介（medium）一词，常译成“媒介”，这个译法不妥之处在于“媒”字主动意味过强，而且西文medium原意的确是“中”。

渠道可以分成许多种：触觉和嗅觉是超短程的，视觉和听觉的渠道（例如语言）是短程的，要使它变成长程的渠道，就必须转换成电波（例如电话）、电磁波（例如无线电通讯）；渠道可以是技术性的（人工制造的），也可以是自然存在的；渠道可以是空间性的，发送和接收者在二个不同的地点，也可以是时间性的，联系生活在不同时间的发送和接收者，例如遗书，例如历史文件。由于信息传递一般都需要时间，所以大部份渠道实际上兼有空间和时间跨度，如信件之邮递。

从以上总结可以看出，渠道实际上是人的五种感官固定延伸方式。电话是千里耳，文件是隔代眼，它最后还是以到达接收者的感官为终点。但是，有了渠道，符号信息的传递就可以分成三个发生在不同时空中的行为：发送、传递与接受就可以克服时空的限制。这是人类符号行为的一个重要特点，动物之间的信息传递大都是短距离或超短距（直接身体接触）的，基本上在很有限的时空间隔下进行。

在这里，我简单地提一下无中介符号。从符号的定义上说，这是不可能的，但在某种特殊的背景上，中介，即能指传达的物质形式之突然中断或消失，不一定就是符号的消失。戏剧的静场、画幅的空白、音乐的休止，都是中介消失形成的无中介符号或者符号单元。《琵琶行》说“此时无声胜有声”，说明它的意义并没有消失。因此，无中介符号只是暂时性的、局部性的、有条件的，是符号链中的特殊单元。

根据中介性质的不同，我们可以发现符号的多种分类。首先，有的中介是完全自然形成的，没有发送者，我们只接受某种已形成的信息：森林冒烟，我们知道这传来森林失火的信息；燕子低飞，我们知道这传来下雨的信息；井水突然上升下

降，据说是地震先兆。这些是自然中介符号，我在本章第三节已谈过，这些是非始发符号。

反过来，敌寇犯境，烽火台举火冒烟，或生火起烟告诉飞机空降物资位置，这是人工制造的中介。自然中介符号与人工中介符号的最大区别是自然中介符号往往是弱编码的，很难确认信息的；没几个专家能从云的形状看出地震先兆；而人工中介符号的编码可以加工改变，因此其编码强度可以调节。

自然中介符号信息虽然可以记录在案（象中国史书上记载的大量“异象”），却难以重新检查，因为其含义很不明确；人工中介符号信息却是能加以储存的(尤其在技术发达的现代，很容易地加以压缩储存），以便必要时重新加以精确的对照检查。

另外，根据中介的单复，我们可以作出符号的另一种分类：单中介的文本，例如文学一般只以语言为中介；音乐只以声音为中介；敬礼只以姿势为中介。但现代社会复式中介越来越多：书籍带上插图，情书洒上香水，连环画带上“气泡”写上人物所说的话，它们都有复式中介；电影电视更是视象、音乐、语言等复合的中介。戏剧据说有十三个中介渠道，形成极为复杂的复中介符号传达。

中介的多元化究竟使符号文本的意义丰富了还是减弱了？这是个复杂的问题。一份报告加上了插图，或加上口头说明，成为复中介文本，原文本的意义可能比较模糊，比较广泛，其它中介的加入使它的意义受到了限制，比较“清晰”了。因此，在一般情况下，复中介文本中的各中介互相修正，使释义方向明确化。

但在文学艺术中，情况就很复杂。一首乐曲加上标题或歌

词，显然限制了释义方向，但贝多芬《第九交响乐》中的合唱，阿波里奈尔在诗歌印式上的图象化，显然加强了表现力，从而使文本的意义深化。三十年代初有声电影的出现曾使不少人认为电影艺术已穷途末路。罗曼·雅柯布森当时从符号学角度研究了这一问题，他指出多元的符号表现会出现它自己的特色。① 艺术表现力并不直接取决于中介的多少。

德国作曲家瓦格纳却坚持认为在歌剧这样"集合艺术"之中，各种成分合起来产生效果，作品感染力的强度与同时在观众感官和思想上起作用的成分数目成正比。这样的看法也未免绝对化了一些。

多中介传达牵涉到的问题很复杂，因为各个中介并非匀质地配合的。就拿电影来说吧，其中的图象、语言、文字和音乐等中介并非同步展开；除了图象是基本延续不断，其它几个中介是时断时续的。而且有些是空间展开（图象）；有的是时间展开（语言和音乐），它们可能无法纳入一个全盘格局之中，例如银幕上人物嘴没有动，却有"画外音"；银幕上没有奏乐场面，却有音乐响起。这样的复式中介信息，就需要一个联合式的解码。例如"画外音"，我们从电影的规约／理解方式明白这个复中介能指表示人物内心在说的话。这只是规约的解码程式决定的解释，因为人物内心说的话实际并不形成声音。

因此，对于多中介式信息，我们所使用的是更加复杂地规约化的符号系统组织式解码。

---

① Roman Jakobson, "Is Cinema in Decline?" 文见L·Matejka等编《Semiotics of Art》, 1976, p.145-152

加拿大符号社会学家麦克卢汉发表于一九六四年的《理解中介》一书[①]给现代社会学很大震动。按他的观点，中介在现代社会的符号文化活动中地位越来越重要，其重要性甚至超过了通过中介传达的信息内容，甚至中介本身就成了符号信息。所谓电视文化，重要的不仅在于电视的内容，电视这一中介本身的意义更大，它造成了整个大众传播（大规模模式性社会信息集合）的革命性变化。在现代社会中，看电视与看什么电视同样重要，中介不再是信息的工具，中介与信息成了一种互补关系。因此，麦克卢汉提出一句名言："中介的使用就成了中介的内容。"

这个情况不仅发生在现代。社会历史学者认为印刷术的发明整个改变了欧洲社会：古滕堡，欧洲第一个印刷工场的创办者，并不是印刷术的发明者，却是印刷术大规模地应用于符号信息传达的肇始者。因此，欧洲文明从那之后就成为"古滕堡星系"（Gutenberg Galaxy），整个文化可以因某个中介的变更而产生革命性变化。

最后，我们谈一下一种比较复杂的中介分类标准，即中介中所携带的能指／所指相关因素数量。

一部黑白无声电影与一部彩色立体声电影的最明显区别是后者比前者"更象"其所指，或者说，其能指／所指的（标示性与象似性联系）更强。一幅单线素描与一张彩色照片之间有同样的差别。麦克卢汉把前者称为"冷"信息，后者称为"热信息"，[②]热信息比冷信息提供了较多的信息量。他还举例说拼音文字比象形文字热，因为拼音文字除了意义还提供了

① Marshall Mcluhan, Understanding Media, 纽约, 1964年

② 麦克卢汉，前引书，第84页。

声音读法，而象形文字只提供意义。

麦克卢汉这个分类法比较粗糙，而且具体分析起来有困难。信息中所携带的信息数量实际上应当分成绝对量与相对量两种。“热”与“冷”是指绝对信息量而言。素描与彩色照片有绝对信息量的差别，所以这例子能说明问题。但他的另一个例子：华尔兹舞是热的，摇摆舞是冷的，就很难说，因为这里牵涉到主观的释义方式。华尔兹舞据他看来传达了大量男女关系的礼仪文化内容，而摇摆舞在他看来动作混乱，关系不清。这里牵涉到的不是绝对信息量，而是相对的信息量。对某种传达目的而言，摇摆舞中有太多的不相干动作，用信息论的术语来说，就是“噪音”，就象电话串线传来很多与信息无关的声音。噪音，是中介中夹带的与符号信息无关的物质刺激。

人类社会随时随地都在传递大量信息，很少是“纯”的不带噪音的信息，很少符合理想的最经济的传达方式。这里，起最重要作用的还是中介本身的性质。

但是，除了最基本的符号系统，“噪音”就很难确定，实际上噪音是相对于意义而言的。“仁者见仁，智者见智”，对仁者而言，信息中有关“智”的部份是噪音；对智者而言，“仁”的内容是噪音。西班牙人求爱，半夜到情人窗下唱歌，对邻居来说这是不可忍受的噪音，对这个情人来说不是噪音。

所以，无论从相对信息量来区分“少噪音”中介与“多噪音”中介，或从绝对信息量来区分“冷中介”与“热中介”，都只能相比较而言，而且取决于一定的社会——文化符号接收者集团的释义模式。

如果我们反过来分析，就发送者的意图来分析，那么，“噪音”问题就比较容易确定。一个结巴者把一个词重复几

遍，是发出了噪音，虽然这噪音违背他的意图，一个做报告的干部，或机场控制员把某句话重复几遍，那是符合他们的意图的，实际上带上了新的符号意义，即提醒接收者注意，以保证传达的顺利进行，因此实际上不能视为真正的噪音。所以，噪音可定义为发生于渠道中的（如结巴者的发音器官）违背发送者意图不符合传达目的的干扰。

这样来定义噪音，从理论上来说比较方便，从实际符号分析而言，却是用途有限的。例如一个发无线电报者并不知道雷雨强加于他使用的渠道之上的噪音，只有在接收者反馈信息，比较他意图发出的原信息时，他才能明白噪音干扰的程度。

幸好，有一个补救之法，即大部份符号传达通过渠道的方式已经模式化了。接收者往往能从越出模式范围的"杂"音判断出这是噪音，所以我们听一个结巴人说话，能马上判断何者是噪音。

噪音问题，并非只对技术符号学是重要问题，对文化符号学和艺术符号学同样是个重要问题。例如巴尔特就曾提出过"艺术无噪音"论，① 意思是在艺术作品中，任何组分都参与建立一个总体意义。这是从符号学角度重复西方文论中的"有机论"命题。显然，只有作品接收者认为是完美的作品才符合这要求。究竟有多少作品能被公认为完美的呢？评者不是常说某

---

① 见巴尔特《符号学原理》，1964，p58。很多论者至今持艺术无噪音论。例如依兰姆说："戏剧信息无赘余，甚至当直接的语意信息量较低时，每个信号都具有（或被认为具有）其美学根据，删除这些信号会剧烈地改变被表演的信息或文本的价值（Keir Elam，The Semiotics of Theatre and Drama)1980，p.4。

作品“失去控制”或“冗笔过多”？在这里，艺术家本人“自我感觉良好”是不算数的。

11.符指过程分析

符指过程（semiosis），即符号过程（sign process），也就是一个符号表意的全过程，或者说，意指系统完成传达的全过程。①

符号学，是研究符指过程的科学，因为不完成符指过程的符号实际上只是零符号。固然我们可以分解地研究符号的这个或那个特征，但整个符指过程是我们必须时刻放在心上的事，因为符指过程本身是一个完整的系统，这个系统中的各种因素（能指／所指，发送者／接收者等等）只是在同一个符指系统中才起一定的作用，某一符指过程中的所指，在另一符指过程中反而变成能指。

皮尔斯是第一个注意到符指过程的复杂性的人。他认为符指过程不能只包含能指／所指两个方面(他称作符号／客体)。例如温度变化造成温度表水银柱上升下降，机械性的刺激/反应只存在两个因素。他认为这不能算一个完整的符指过程，符指过程需要第三因素“符解”（interpretant），符解就是从符号及其语境中释义出来的符号意义。②

皮尔斯把符解分成三种：听到音乐而感动是“情绪式符

---

① 有人认为符指(semiosis)与意指（signification）是同义词，这不正确。意指如果不是在上下文中强调指出是指其过程，那末一般理解是符指过程产生的意义。

② 将皮尔斯与索绪尔的思想方式对比一下是很有趣的。索绪尔特别热衷于建立一系列二元对立式，而皮尔斯却努力建立各种三分式。

解”；听到命令而行动的人是“动能式符解”；听到一个问题而思索其答案的人是“逻辑式符解”。①

我们在上文中已谈及皮尔斯关于能指／所指关联方式的三分法（标示、象似与规约），符号形义性质三分法（形符、单符、义符），加上这个符义三分法，合成了皮尔斯著名的“三个三分法”。皮尔斯从各种分类的搭配中发现了六十六种不同的符指方式，各有其名称。这理论很不错，但过于繁琐。当代符号学者一般不再去理会他的复杂分类。

莫里斯发展了皮尔斯的符指过程理论，提出了一个符指过程的五个因素分析法：符号（即符号载体）；释义者（即认辨符号的人）；符解（即以某种方式对符号起反应的倾向）；指称（即与该符号相应的客体）；语境（即衬托符指过程的一系列特殊条件）。

莫里斯的分析法已接近了当代符号学家对符指过程的分析，但他显然忽略了某些重要因素。1958年，罗曼·雅柯布森在美国印第安纳大学一次语言学讨论会上提出了著名的符指过程六因素分析法，提出了下面这个符号学的经典图式：②

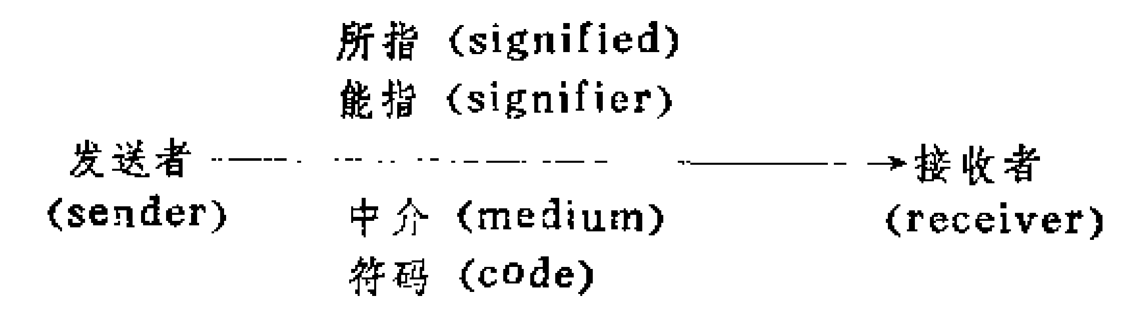
语境（context）
信息（message）
发送者——————————→接收者
(addresser)　　接触（contact）　　(addressee)
符码（code）

---

① 事实上，符号释义过程比皮尔斯这种解释复杂得多，下一章将讨论。
② 雅柯布森：《结束语：语言学与诗学》（Roman Jakobson: Closing Statement: Linguistics and Poetics）文见西比奥克编《风格与语言》一书，印第安纳大学，1962。

据雅柯布森的解释，信息就是发送者向接收者发出的东西，因此，就是皮尔斯和莫里斯的"符号"，或当代符号学所说的能指；"语境"就是"指称物"（referent），因此，类似皮尔斯和莫里斯说的"符解"，或索绪尔的"所指"；① 接触，是为了保持传达渠道的畅通。

为了避免术语混乱所造成的不便，我们可以大致把这六分图式改成本书中采用的符号学界习用的术语：



雅柯布森改进莫里斯的地方，实际上只是加了一个符码：发送者即是编码者，接收者即解码者。例如，发电报的人是发送者，他依靠信码（电码本）把他的信息变成能指（电报），通过有线或无线电中介传出，接收者用符码解读收到的电文而认出所指。这六个因素关系很容易理解。

雅柯布森的独特贡献是指出各种不同的符指过程并不是平衡的、中性的，而是在这六因素中分别有所侧重。当符指过程强调六因素中的任何一种时，某种特殊的功能就占据了支配性地位，成为系统中的"主导"。因此，存在六种不同的符指过程。

当符指过程侧重于发送者时，符号出现了较强烈的表现性，或"情绪性"。最极端的例子是感叹语，或"以表现性姿

① 雅柯布森的术语在这里有点独特。语境（context）一般是指符指过程的伴随条件和环境，雅柯布森用来指符号的指称物。

态展示其愤怒或讥讽态度”。雅柯布森举了个例子：某著名演员能把“今天晚上”这个短句用四十到五十种不同方式读出，哪怕光听录音，听者也能明白发送者的情绪倾向。①

当符指过程侧重于接收者时，符号出现了较强烈的“意动性”。最极端的例子是命令句，即祈使句。这种符指过程强调接收者理应作出某种反应。

当符指过程侧重于中介时，符号出现了较强烈的“交际性”，其目的是保持传达渠道的畅通，或者说，保持接触。最极端的例子是打电话时说的“喂，喂，你听得见吗？”

反复说同一语句，是一种保持接触的方式。幼儿首先学会的就是这种符号功能。谈恋爱的情人往往说废话，因为对他们来说，最重要的是接触，是渠道畅通本身所带来的快乐。信息内容倒在其次。

当符指过程侧重于所指（雅柯布森所说的“语境”时），符号出现了较强烈的指称性，或外延性。此时，符指过程明显地以传达某种意义为目的。这是我们最常见的符指过程，也是一般理解的符指过程。大部份技术性的、实用性的符指显然属于此类。

当符指过程侧重于符码时，符号出现了较强烈的元语言倾向，即信息自己提供编码和解码的某些情况。显然，符指过程本身无法提供符码的全部情况，正如语句本身无法列出每个词

① 雅柯布森把侧重发送者的符指过程命名为“情绪性”并不完全合适。发送者的“意图”（intention）更为重要，意向问题将在下一章中讨论。读者可以看出，本书避免谈“情绪”问题，在符号学中，情绪是一个过于复杂的问题。“心理符号学”（psychosemiotics）是一门很不确定的，尚待开发的符号学分支。

的词典和语法关系。但是我们的谈话中常出现“这是什么意思？”“你明白我的意思？”之类的话，就是出于编码解码等元语言操作的关心。

雅柯布森的分析中引起学术界最大反响的是他对符指过程第六种倾向的讨论。当符指过程侧重于能指（雅柯布森称为“信息”）本身时，符号出现了较强烈的“诗性”，即艺术性。究竟什么是艺术符号的本质，究竟什么是“文学性”，长期以来众说纷纭，雅柯布森的定义却十分简要明确：诗性，即符号指向本身。

雅柯布森指出，诗性并不只出现在艺术中，在日常语言中也常出现。他举了个有趣的例子：

> 一个女孩总是说“可怕的哈里”这类话。人家问她，“为什么要用可怕的这个词？”她会回答：“因为我恨他。”“既然如此，你为什么不说他是坏透的，可恨的，讨厌的等词儿呢？”“我不知道为什么，或许可怕的这词对他更合适些。”

雅柯布森的结论是：这个女孩没有意识到她坚持的是文字中的诗性。

> “可怕的”（terrible）这个词的音节读法中，有一种品质，并非其它同义词（所指，或外延大抵相同的词）所能代替。这个女孩喜欢的是这词本身，而不仅是它的“所指”。

此后，符号学者常把雅柯布森说的这种“诗性”称为符号的“自指性”（self-reflexity）。虽然雅柯布森指出诗歌语言并非没有其它诸功能，只是诗性占主导地位，但他也指出诗性“加深了符号同客体间的根本分裂”。也就是说，能指的“自指性”越强，越无法传达信息，无法达到所指，“诗性”

与“认知性”成反比例。这个问题，涉及到艺术符号学的另一些根本问题，将在下文中详加讨论。雅柯布森的符指六因素分析法是当代符号学上里程碑式的贡献，但他的这个见解，实际上是布拉格学派文学理论的发展。慕卡洛夫斯基早在一九三六年的论文《诗歌指称》一文中就指出：

> 诗与信息语言（informational language）不同，其中的关系层次是颠倒的：后者重点放在指称与现实的关系上，前者放在指称与语境的关系上，语境吸纳诗歌语言，但又让它突出……对于诗歌指称来说，它与现实的直接关系的减弱使它变成一个艺术技巧。①

在慕卡洛夫斯基这段话中，除了术语与当代符号学不同之外，“诗性”与认知的反比例关系已被相当明确地点明。但是，在六十年代结构主义符号学引起学界广泛注意之前，布拉格学派的理论几乎无人注意。“透明观”还是论文学者一般公认的观念。②

12．横组合／纵聚合

符号学中一对最重要的，但也可能是一般读者最感头痛的

---

① 慕卡洛夫斯基：“诗的指称”（Jan Mukarovsky, "Poetic Reference"）见L·Matejka等人编《Semiotics of Art》1976，p.157。但是慕卡洛夫斯基并没有固执于“反比例”立场。在他的另一篇著名论文《艺术作为符号事实》中，他认为艺术既是自足的，又是信息性的，两者是“辩证的对立”。（见同书，p.7）

② 例如著名美学家苏珊·朗格的看法：“词仅仅是一个记号，在领会它的意义时，我们的兴趣就会超出这个词本身而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具，它的意义存在于它自身之外的地方。一旦我们把握了它的内涵，或识别出属于它的外延的东西，我们便不再需要这个词了。”见其《艺术问题》，中国社会科学出版社1983年版，第128页。

概念，就是横组合性（syntagmatic）/纵聚合性（paradigm-atic）。因此，我在本节中将尽可能详细地举例说明这对重要而且有趣的概念。

这对概念是索绪尔首先提出的。但是他当时把纵聚合性称作“联想性”，他的理解不是很正确。

索绪尔说：“横组合关系表现在语言中，是两个以上的词所构成的一串言语里所显示的关系。”①按他这话，似乎词内部没有横组合关系，这不全面。横组合关系，是符号或符号链内各组分之间的有顺序的排列。拿语言来说，从字的构成（例如“字”由“宀”和“子”排列构成）到词的构成（如“文字”一词由“文”与“字”两字排列构成），到词组的构成，句的构成，语段的构成，乃至整个文本的构成，甚至文本序列的构成（例如系列小说或按一定关系研究某个作家或某个运动的作品）。② 可以说，横组合即一个系统的各因素在“水平方向”的展开，这样展开所形成的任何一个组合部份，称作横组合段（syntagma）。

比较复杂的是纵聚合概念。索绪尔解释说：“联想（即我们说的纵聚合）是把言语以外的语汇连起来成为凭记忆而组合的潜藏的系列。”③ 他的解释心理主义味道太浓，不确切。纵聚合是横组合段上的每一个成份后面所隐藏的，未得到显露的，可以在这个位置上替代它的一切成份，它们构成了一连串的“纵聚合系”（paradigm）。可以比喻性地说，它们是“垂直”展开的。

---

① 索绪尔《普通语言学教程》p.151。

② 某些符号学著作把这样的文本序列称为宏观文本（macrotext）

③ 索绪尔，上引书，p.151

索绪尔举的例子是建筑物的柱子。“柱子与整个建筑有一定的关系，建筑物的任何两个组分在空间所展示的关系就是横组合关系；另一方面，如果这柱子的风格是陶立克式的，就会引起其它风格的联想性比较（例如爱奥尼亚式，科林斯式等），虽然这些风格的柱子并不出现在这建筑空间中，这关系就是联想关系。”①

索绪尔在这里说的关系其实不只是符号系统的内部关系。建筑当然可以成为符号，带柱子的宫殿既是实用物又是符号。但是，就这两轴关系而言，实际上是任何系统构成中必然出现的两个方面。横组合是系统本身要求的排列，纵聚合是系统内组分的选定（而不是索绪尔说的“联想性比较）。例如在北京装个电话，号码是55·4481，二个数字组成了一个能发挥功能的横组合段。其中55是分局号，它是从56，65，77等分局号构成的聚合系中规定的（不一定如索绪尔所说的那样“从联想中选择”出来）；而4481则是从任何四数字组合的纵聚合系中选择出来的。前二个数字是电话所在地决定的，后一个选择标准则只是避开与其它电话号码的重复。

拿写诗来说，诗行按特殊要求组成形成横组合，选字“炼字”却是纵聚合上的运作。王安石在纵聚合系的许多字中最后选定“春风又绿江南岸”。贾岛、韩愈关于“僧敲月下门”的“推敲”讨论，都是对横组合上某个成份进行纵聚合的选择。

拿衣服来说，不管是当作实用物还是当作符号，都有这两种构成关系：裙子、帽子、上衣、鞋子的搭配方式是横组合，而裙子/裤子/连衣裙，裙子的各种式样，裙子的各种料子，裙

① 索绪尔《普通语言学教程》p.124。

子的各种颜色，是裙子的几种可能的纵聚合系。大部份的纵聚合都是复式的，也就是说，横组合的每个成份有若干系列的可替代物。

就一般情况来说，横组合是显示的，纵聚合是隐含的，但在某些情况下，两者都可以显示出来。巴尔特举过一个例子：饭店的菜单，有汤、菜、酒、饭后甜食等项，每项中选一就组成了我想点的晚餐。菜单既提供了横组合的可能，又提供了纵聚合的可能，两者都是显示式的。当我把菜单搁开，晚饭上桌时，才只有横组合段显示在眼前，纵聚合退到"记忆联想"中去。

大部分结构主义—符号学者都讨论并发挥迷人的双轴关系，但其中作出最大贡献的是雅柯布森。雅柯布森把横组合关系称为"结合轴"（axis of combination），把纵聚合关系称为"选择轴"（axis of selection）。一九六二年他发表了一篇造成轰动的论文《语言的两个方面与失语症的两个类型》首先，他指出横组合段的各组分之间的关系特征是"邻接性"。（contiguity），而纵聚合各组分之间的关系是"相似性"（similarity）。①这是一个很出色的见解，邻接只有一种可能，而相似可以在不同方面相似，因此同一组分可以有一系列纵聚合系。

然后，他指出这两个特征实际上正是比喻两个主要类型的特征，依靠相似性的比喻就是隐喻（metaphor），就是因某一方面相似而替代，例如以花喻少女；而依靠邻接性的比喻就是转喻（metonymy），就是以一定的邻接关系而替代，例如以

---

① Roman Jakobson, Deux aspects du langue et deux types d'aphasie, 文见Temps Modernes, no.188, Jan, 1962.

裙子或辫子代少女。

这样，雅柯布森就把横组合与纵聚合都拉到语言的实际运作平面上（而不是象在索绪尔那里纵聚合只是一种退入背景的联想性比较），他指出，在实际的语言组织中，我们得依靠这两者才能使语言正常运作。

接着，雅柯布森对此提出惊人的"科学性"论证：医学上的失语症（aphasia，脑子受损伤而造成的语言障碍，由于大部份人用右手工作，所以失语症往往发生于左脑受损伤的人）类型很复杂，但基本上可分成两大类：一类病人看来失去了横组合功能，他们的语句失去了正常的句法组合，词序混乱，尤其把这连接性的要素，例如连接词、介词、副词等丢失。但是他们似乎保持了纵聚合能力，找不到适当词时会从纵聚合段中拖出很奇怪的词来作比喻，例如用"小望远镜"来代替"显微镜"。用"绿"来代替"蓝"。

另一类病人似乎失去了纵聚合能力，原能说多种方言或多国语言的人无法转换翻译了。甚至无法看出一行手写的语句与一行印刷的语句是完全相同的。词汇极其贫乏（无法从纵聚合系中选择要用的词），无法使用隐喻。但是他们似乎保持了横组合能力，句子的语法很正确，各种连接性要素很完整，想不出词素时，会用邻接关系来代替，例如用"削苹果的东西"来代替"刀"。

他的结论是：我们的大脑语言区分成两个部份，分别管横组合和纵聚合。也就是说，横组合和纵聚合是人类的基本思维方式中两个互相配合的系统。

从这里，可以再进一步推论：不通过符号的这二轴关系，人的思维和表达都不可能进行。

显然，由于横组合段是显现的，所以它是言语（parole）的基本关系；由于纵聚合系是隐藏的，所以它是语言(langue)的构成之一。而且，由于横组合段离开纵聚合选择就无法成形，所以，横组合段可以被视为巨大的、多元的纵聚合系的水平投影。我们接触到的符号链是横组合式的，但这横组合是被纵聚合系控制着的。拿写诗为例：某字必须是平声，某字可平可仄；某字必须押韵，或必须对偶，也已是在纵聚合系（押韵／不押韵；对偶／不对偶）影响下决定的。这些似乎是纯粹的横组合"句法"规定，已是纵聚合压力下的产物。还没有到决定用哪一韵，用哪一字这些明显的纵聚合运作，符号链组成已经落在纵聚合的控制之下。所以，任何符号活动都是从纵聚合轴向横组合轴的投射。

可能有人会反对这种说法。他们会觉得先得决定置一套锅盆碗筷，然后再决定买什么样的锅，什么样的盆。先得明白某字要押韵，然后才能决定用什么字来押韵。这其实是表层结构的显示性给我们造成的幻觉。横组合不可能比纵聚合先行，正如言语不可能比语言先行。正如我上面解释的，打算买锅，就是在锅／非锅中作了选择。

造成横组合先行幻觉的另一个原因是纵聚合系的大小问题。当我说"我"时，纵聚合系极小，只能用W与O两个音素组合，至多在音素允许范围内的几种变体中选择。这里，符号横组合"句法"被内容饱和了。把这"我"与另一词搭配，横组合段就长了一些，但是显然纵聚系依然有限。不能说"我碎了"，因为我不是个玻璃瓶。横组合段越长，纵聚合系就越大。而且，更重要的是，不同符号链的横组合段背后隐含的纵聚合系不一样。一顿墨西哥式饭与一顿中国式饭所隐含的纵聚

合系就不一样，用日常话来说，前者“玩不出多少花样”。一句散文、一句古典诗与一句现代派诗所隐含的纵聚合系就不一样，后者有意把从来没有搭配在一齐的词联在一起，“我碎了”可以出现在现代派诗中。

由此，我们得到了符号的又一种分类，即纵聚合系较大的符号链与纵聚合系较小的符号链。让我用布料店的行话把前者称为“宽幅”符号链；后者称为“窄幅”符号链。这将是我们讨论艺术风格学时不得不用的一对重要概念。

另一个要注意的问题是，某些横组合段表现出一种比较严格的“句法”，其组成部份的位置不能颠倒；而另一些横组合段“句法”松懈，甚至“不成章法”。一首叙事诗与一首抒情诗的横组合严密性是很不相同的，改变叙述次序往往使故事看不懂（有意安排的倒述是另一回事，倒述没有破坏故事情节次序），而抒情诗换某些段落的位置可能是可以容忍的。同样，一篇现实主义小说与一篇“先锋小说”的横组合“句法”强度是不一样的。

这与横组合的“线性”（时间或空间的前后相续）有没有关系呢？可能有，但不是决定性的。横组合不一定是线性的、单方向延续的。[①] 在绘画、雕塑中，在驾车人或飞机驾驶员所需考虑的各种信息的位置关系中，我们看到多维的横组合。可以说，线性的横组合“句法”强的是可能性大一些，但正如上面举的例子所证明的，线性横组合（文学作品）的“句法”强度变易可以很大。本节一开始所举的电话号码，以及汽车牌号

① 不少符号学家把横组合看成线性的，索绪尔就曾认为横组合是“序列关系”。

等，几乎完全无句法。在美国，人们往往化高价才能买一个“有句法”的横组合车牌（“有意义”的车牌，如有人的车牌是 I AM HIP）。三十年代在上海，有人高价抢购00001电话号码。而另一方面，非线性横组合，也可能有较强的句法，如一套邮票中的每一枚的设计，某些单元被强制放在一定位置上。

13. 共时性／历时性

索绪尔之前的语言学基本上是历史语言学，即着重研究语言的历史演变情况。当他们研究同时并存的语言现象时，往往也在历史上找根源。例如汉语各方言，往往用汉语的历史演变（不同时代中原人的迁移与本地人的混合）来说明这些方言的不同。这种传统语言学在某些领域内取得了很大成绩，尤其是解释印欧语系各语言之间的关系。

但是，在同一语言中的语言现象，历史语言学就显出其弱点了，因为同一系统内共存的各因素之间的关系并非历史性关系。为此，索绪尔提出了他的另外一对重要的二元对立观念，即共时性（synchronic）／历时性（diachronic）观念。

历时性，就是一个系统发展的历史性变化情况（过去—现在—将来）；而共时性，就是在某一特定时刻该系统内部各因素之间的关系。这些因素，可能是经过不同的历史演变而形成的，甚至属于不同的“历史发展阶段”。但是，既然它们共存于一个系统之中，那么它们的历史演变情况就暂居次要地位；重要的是各因素共时并存而形成的系统关系。

索绪尔用下棋作例子：系统在某瞬时的情况是由棋子的相互位置关系所决定的，这是共时性；每一步棋都改变这个共时性，使棋局发生历时的变化。但是，在每一新棋步改变这系统

之前，对棋局这系统来说，重要的是已经落在盘上的棋子之间的关系。系统的最重要特征是由其共时状态决定的，棋如何下到这个局面，并不重要。这就是为什么残局本身就吸引人：我们不需要了解棋局是如何历史性地下成这局面的。

倾向于否定历史的权威价值的一些当代学派，热烈地欢迎索绪尔理论的共时性偏向。既然共时状态本身是完整的系统，历史就只有参考意义。① 从索绪尔理论发展出来的结构主义思潮，对共时系统特别关注，对历时性则注意得不够，这就造成一种强烈的反历史主义倾向。过于强调系统的共时性质，也会给符号学研究造成困难。

共时性与历时性并不能被视作一对互相对立的概念，我们只能谈历时性中的共时性，每个系统是不断克服共时性与历时性的矛盾而形成的，也就是说，系统应当是在历时性转化为或表现为一系列的共时性过程中形成的。②

这并不是谈玄。要显示一盘走了一百步的棋，并不需要画出一百幅共时图式。要显示一个“无级”的历时变化过程（例如一段武术表演），也并不需要画出无穷多的共时图式。因为我们能够发现并利用历时性中的系统化过程（棋步规则、武术招式套路）。

---

① 关于这一点，可参见詹明信《语言的监狱》（Fredrick Jameson, The Prisonhouse of Language）英文本，1972，5—6页

② 参见林达·沃的精彩论述：“变化既是共时事实，又是历时事实，任何共时状态都有过去变化的遗迹，而将来的变化也组织在其结构之中。实际上，这种组织进来的变化潜力，并不瓦解共时结构，正是这种品质使语言不同于其它系统（尤其是机械系统），时间轴是系统的不可缺的一部份。”（Linda R. Waugh, Roman Jakobson's Science of Language, 1976, p.20，转引自John Deely: Introducing Semiotics, 1982, pp.88—89）

最后还需要说明一下：共时性／历时性与言语／语言、横组合性／纵聚合性这三对概念并不相应。我们在上一节中已涉及了这问题：语言和言语是共时存在的，横组合性与纵聚合性也是共时存在的，没有孰先孰后的问题。

那么，空间展开的符号链与时间展开的符号链是否与共时性／历时性有关呢？能不能说前者（例如绘画）是共时性符号链，而后者（如音乐）是历时性符号链呢？

原则上说，这样的区分是不对的。共时性并不是严格意义上的瞬时共存。说话就不是瞬时共存的：音节在时间上前后相续。我们只是假定在第一个音节说出时，整个句子已组合完成，并没有历时的变动。

即便是写下的文本，似乎是瞬时共存的了，但实际上我们不可能一眼看到全部文本，文本的展开（阅读），本身是有时间跨度的。这就是为什么小说的叙述时间问题是一个很复杂的问题。一段文本的长短所占用的时间（能指展开所需的时间）和“过了一秒钟”或“过了几百年”这样叙述出来的时间概念（所指时间）被混合在一起使用。

有相当大一批符号学家认为符号过程不可能共时。发送者有意图在先，接受者试图释义在后，传达本身就打破了共时性的存在可能，因为许多中介渠道必须在时间中展开。

莱维－斯特劳斯在《结构人类学》中举交响乐为共时／历时配合的例子。①某一瞬间的和声配器是共时的，交响乐的演奏则是历时的。而巴尔特认为一顿晚餐中一道道上菜是历时

---

① 莱维一斯特劳斯《结构人类学》(Claude Levi—Strauss, L'Anth-ropologie Structurale) 1958，巴黎，p265。

② 巴尔特，《符号学原理》，p25。

的。② 我个人觉得他们都把共时性／历时性观念搞错了，把共时性理解为绝对的瞬时静态共存。这是有两种不同状态的共时，交响乐的演奏，一句话的说出，和一本小说的叙述一样，是共时的。

因此，我们所说的共时，应当说并非严格指系统的空间组合，而是一种研究的角度。

空间展开符号链与时间展开符号链与共时性／历时性二分法无关。绘画显然是空间性的，音乐显然是时间性的，这是由于能指的物质形式即中介不同。口述文学明显是时间性的，书面文学却同时表现了空间品质与时间品质，而在一些多中介符号（如戏剧电影中），时空混杂就更严重。但当我们把一部电影作为一个文本来研究时，我们所作的是共时研究。

14. 小 结

在本章中，我从十八个方面对符号和符号链进行了分类，为了醒目，我在此重新列举一下这些分类：

一、按符指过程完整性分：符号／零符号／非始发符号；

二、按符号性与功能性的比重分：纯符号／符号—功能体；

三、按符号组成分：基本符号／符号链；

四、按符号链的可分解分：分解性符号／非分解性符号；

五、按能指／所指侧重方向分：能指优势符号／所指优势符号；

六、按能指／所指关联方式分：标示符号／象似符号／规约符号；

七、按能指／所指复现方式分：形符／单符／义符；

八、按编码强度分：强编码符号／弱编码符号；

九、按符号的“可译性”分：初度符号／二度符号；

十、按传达渠道分：短距传达符号／长距传达符号；

十一、按传达中介分：自然符号／人工符号；

十二、按中介数量分：单中介符号／多中介符号；

十三、按所携绝对信息量分：“热”符号／“冷”符号；

十四、按所携相对信息量分：“无噪音”符号／“多噪音”符号；

十五、按符指过程侧重方向分：情绪性／指称性／诗性／交际性／元语言性／意动性符号；

十六、按纵聚合系大小分：“宽幅”符号／“窄幅”符号；

十七、按横组合自由度分：有句法符号／无句法符号；

十八、按符号链展开方式分：空间展开符号／时间展开符号／空间—时间展开符号。

任何一个符号（或符号链）都能用这十八个分类式来归类，或者说，说明其十八方面的品质。可见符号问题之复杂。

例如，电视机上出现了一段洗衣粉广告。

它是符号（不是传达落空的零符号）；

它是纯符号，没有功能性；

它是超符号，因为它演示了一个系列的图景；

它基本上是分解性符号，我们能把它分成若干单元；

它是所指优势符号，意指目标很明确；

它出现在屏幕上次数实在太多，每次意思相同，因此是同一义符的不同单符，是高复现率符号；

它主要是象似符号，因为图象是其主要组成；

它是强编码符号，不太可能被“误解”；

它是二度符号，因为能被“详解”成语言；

它是长距离传达符号，电视台离我百里之遥；

它是人工符号，不是自然形成的；

它又是多中介符号，因为伴有文字；

它是“热”符号，绝对信息量很大；

它“噪音”量不大，干干脆脆地说明了问题；

它的传达目标很明确，因此是指称性的；

它是“窄幅”符号，比起其它电视节目，洗衣粉广告“玩不出多少花样”；

它是“有句法”符号，前后图象说出一个情节；

最后，它是既在空间上又在时间上展开的符号链。

应当强调的是，这十八种分类法（其中一部份是我的看法，一部份是前人研究的成果）显然没有穷尽符号类型学的可能性。欢迎读者诸君根据自己的研究心得提出新的分类式。所有这些分类将在我讨论文化符号学和艺术符号学时起一再重新出现。

皮尔斯曾说按他的分类法，符号可以分成3的10次方，即177，147种。当然他并没有开列出那么多种类，而只列出了六十六种。我可以说根据本书中的分类，符号可以分成$2^{14}\times3^{3}\times6=5,308,416$种，而且这些分类还是极粗疏的。某些分类只指出了两种极端状态（如“宽幅”符号／“窄幅”符号；有句法符号／无句法符号）而没有分出各种可能的中间状态。

但是，至少皮尔斯，我，和大家一起，都能同意符号现象的确是极其复杂的，而仅从其类别之多我们也能体会到我们的世界是如何浸透在符号里。

第二章

符号学若干重要范畴

1. 符号行为的下限

符号行为是不是仅属于有文化的人类，在符号学家中是有争议的。标准定得较高的学者认为一般地从一物得知另一物，并不一定是符号行为，只有在一个文化中得到认可，并系统地编码的认知，才是符号行为。这个标准可能太严格了一些，因为它把人类的许多追寻意义的活动排除在外了。

另一种意见认为一般的刺激—反应不是符号行为，只有在这个联系程式化之后，才是符号行为。象巴甫洛夫实验中的狗在铃声与食物之间建立的意义联系，只是暂时性的（并不是狗的种属加以程式化的），不是符号行为。但是人类的许多求意义的活动，尤其在使用不足解码时，也并没有程式化。

皮尔斯对符号行为提出的衡量标准，即在符号与指称之外必须有符解，必须有推求意义的认知活动，应当说是个合理的标准。把这使用于动植物界，我们可以发现符号行为广泛存在，至少符号行为最起码的下限，可以推到相当低等的动植物、

之中。我们在动物和植物身上，在人与动物之间、人与机器之间，看到大量符号行为；甚至，在有机体内部，在生命活动中，也看到大量符号行为。可以说，符号是生命活动的一个特征。

研究生物体内部的符号行为的符号学，称作"内符号学"（endosemiotics），它的对象实际上是生物体内部的控制系统。在遗传学、分子生物学、免疫学、内分泌学、神经功能学、新陈代谢过程等各个方面，我们看到符号过程在扮演极重要的角色。生物体内部的功能性障碍，往往是符号过程模式的破坏而引起的。

遗传基因从母体转入新的机体（受精卵）之内，是发送者传出了符号信息，这个信息在新的机体内被不断复制，这就是符号传达的特殊渠道。但这还不够，新的机体必须对基因传来的信号进行解释（解码），RNA——核醣核酸——就是这种转译的符码拥有者，它把遗传信息转变成确定的蛋白质构成。这个符号过程是强编码的，要是出现差错，我们知道结果是很惨的——畸变，或死亡。但这编码又并非完全绝对，不然生物体一代代就不可能有任何变异。

因此，我们在这里看到与我们第一章中描述的一般符号现象十分相似的符号过程。诚然一般符号学本来不可能解决任何特殊符号学领域的具体问题，但内符号学可能更特殊些。不少符号学者否认遗传学与符号学有任何关系，虽然生物学家们越来越多地使用一般符号学的术语和概念。

动物和植物各个体之间或它们与环境之间的信息交换，也符合符号行为的定义。尤其动物符号学，与人类符号学（anthroposemiotics）已很接近。人的许多符号活动，尤其

是非语言的传达，或副语言（paralingual）的传达，与动物符号学界线不明，因为人与动物原本就界线不明。

植物对刺激的反应，与一些非符号的机械的刺激—反应（例如恒温器的热电偶）初看起来不同点很少。含羞草对任何触摸反应都相同，植物无法从经验中学习鉴别符号现象，也就是说，无法了解刺激所传来的符号意义。但是，植物对刺激的反应能力是一种获得性遗传，从植物世世代代的系列来看，它们在适应环境中“理解”了光和水的刺激之意义，因此趋光或趋水也成了有意义的活动。

动物的符号行为更接近一般常规的符号行为，而且，越是高级的动物，符号行为在其个体生命和种族生命中所起的作用更为重要。

符号学家经常把动物的意义活动归为四类：物质交换行为，繁殖行为，寻找信息行为，趋避自卫行为。这些行为都必须靠符号的传递和理解才能完成。

动植物，尤其是动物，其符号行为往往分成种内与种际二类。每个物种有一套自己的符码来对符号进行编码和解码，例如萤火虫的闪光往往是同种之传递信息的行为，而每一种萤火虫闪光的编码完全不同，就象人类每个民族语言不同。

这样，在物种之间进行信息交换，就象不同语言之间的翻译，需要我们上文说到过的符码的第二层功能——在系统之间实行转换。这种种际信息交流最容易为我们所理解的是动物与人的交流。且不谈驯养的动物与人的交流——那情况更复杂一些——据报道，撒哈拉之南的非洲常见一种鸟，这种鸟爱吃蜂蜡，但打不开蜂窝。因此这种鸟见到人就发出一种特殊的叫声，并作一种特殊的飞行姿势，引导人（这里需要转换符码，

需要人理解它的信息）至蜂窝所在地，人喝蜜而鸟食蜡。可以想象，这种种际信息转换在动物之间发生得更多，只是不容易觉察而已。

因此，我们似乎可以把符号行为分成以下若干等级：

1）在最简单的刺激—反应中，接收体（如恒温器，低等生物）完全不能分辨刺激可能来自不同的源头，代表不同的意义，只是按本能发生反应，这不是符号行为。植物作为单个的植株，应当说只有对某些刺激的反应，这些是无条件反射，其中没有符号行为。但如果我们把植物的世系作为一个整体看，植物的趋水、趋光等反应模式或许可以被理解为对刺激进行意义辨别的结果。这应当是符号行为的最下限；

2）在最低等的单细胞动物、腔肠动物等物种身上，我们看到了靠经验建立短时间的"暂时性联系"（条件反射），从而把刺激变成符号的迹象。变形虫在"远距离"就可以对食物有化学性的鉴别，能追扑逃逸的猎物，但接触另一个变形虫时却绝不吞食。给海葵喂不能食的物体，如纸卷，上过当的触须在重复几次以后就对这刺激拒绝反应，但同一海葵的没有上过当的触须还会取食纸卷。可见海葵神经网低级到无法将符号经验"教会"身体的其它部份。① 从这里可以看到，学习和记忆的生理学基础就是对刺激的条件反射，靠这种反射建立并巩固一种刺激与意义之间的联系，哪怕是暂时性的联系。

3）在有神经中枢的较高级动物身上，尤其在脊椎动物身上，由高级神经活动控制的条件反射形成了。狗这样的哺乳纲动物则发展出条件反射的模式化倾向，而在灵长目动物身上，

---

① 参见H·H·拉德吉纳—斯科特《有机体进化过程中的心理发展》，科学出版社，中译本，1965年，第4—6页。

则出现了二级和三级的条件反射，即是说，不仅能从经验中学习辨别符号意义，而且能向其它个体学习经验。

大部份符号学家都同意，有关生物符号学，内符号学的问题，不是符号学家所能解决，因此不属于一般符号学研究的范围。但同样不可否认的是，生物学家与生理学家的研究为符号学提供了新的视野。这是人文学科与自然科学对话的努力。

4）但是，动物对符号行为的被动利用，与人，尤其是社会的人主动利用上有根本区别的。人能够创造符号体系，以创造整个“人化”的世界。人不仅能对符号进行释义，更重要的是利用符号规范人与世界的关系和人与人的关系。直到最后人发明了人工智能，使机器获得了利用符号进行辨别、判断和学习的能力。由于机器利用符号进行学习的速度比人快得多，我们害怕或许机器总有一天能象人一样不仅利用符号体系，而且能自行创造符号体系从而创造一种“文化”，进而控制世界，也控制人。幸而至今为止，这尚是科幻小说的情节。

2. 符形学①

正如本书第一章所显示的，符号过程极为复杂，符号学研究无法把整个过程一把抓，而必须有所侧重。这就产生了对符号学研究本身进行分科的努力。

美国符号学家莫理斯在1938年的《符号理论基础》② 一书

---

① 符形学（syntactics），与下二节将讨论的符意学（semantics），符用学（pragmatics），不少人借用语言学术语，译成“句法学”、“语义学”、“语用学”。本书术语尽量采取我国语言学界已通用的术语，但就这三个术语来说，借用语言学会引起很多误会。

② 莫理斯《符号理论基础》（Charles Morris, Foundations of Theory of Signs）1938, p.8

中提出的三分式至今为符号学界所采用。

莫理斯认为符号过程涉及到三个基本要素，即符号体系（S），使用者集群（U）和世界（W），这三者的组合关系式就出现了六门学科：

r（S，S）=符形学（syntactics）

r（S，W）=符意学（semantics）

r（U，S）=符用学（pragmatics）

r（U，W）=实践学（praxeology）

r（U，U）=社会学（sociaology）

r（W，W）=物理学（physics）

后三门学科与符号学没有关系，其中S(符号体系）并不出现，但莫理斯认为这六者共同构成了“文化的静力学与动力学”，即文化的全貌。这个说法合理与否不在我们讨论的范围之内。与符号学有关的只是前三个分科，可以用符指过程三个因素之间的关系来更明确地说明这三个分科。释义者把符号解释成一系列意义：

符形学要解决的是符号要满足什么样的条件才能使释义者能够看到它指向意义；

符意学要解决的是意义要满足什么样的条件才能使它对于释义者来说被符号所指明；

而符用学要解决的是释义者在什么样的条件下解释符号的意义，使用这种关系。

简单地说，符号学的三分科分别集中研究符指过程三因素中之一，不过是把它们始终置于符指过程之中来进行研究，也就是说，始终注意另外二个因素所起的作用，始终记住整个意指过程的系统。

符形学的研究范围，一般来说，涉及以下二个方面：符号的形式特征与符号与符号组合成为复合符号的方式。

关于符号的形式特征，研究者几乎无文章可做，能指本身的物质形式千变万化，似乎只是适应具体符指过程的需要。但如果我们回忆起第一章中讨论到的皮尔斯关于形符、单符与义符的区分，我们就可以发现形符（qualisign）的定义很难掌握。“形式一致”指的是什么形式？视觉形式还是听觉形式？在适当范围内变异是否还算同一个形符？例如莫斯科—Москва—Moscow，中俄英三种文字中的三个字形都不同，读音也不同，然而它们的所指却是一样的。即使法文和英文都写成Moscow，读音却不一样，即使在俄文中，写成Москва与写成MOCKBA形符也不同。在汉语中，繁体字、简体字与异体字大量存在，这样就出现了同一义符的大量形式变异的可能性。

为此，现代符号学吸收了音位学（phonemics）的概念：具有相同区别性特征并在符号系统（例如地名系统）中占同一位置的各种音位变体（allophones）都属于同一音位。只有语音学（phonetics）还可以进一步研究各种发音方法之不同。符号学者从音位学与语音学概念中抽取了适合符号学的部份，形成了一对概念，即符位的（emic）/描述的（etic）。这样，义符与形符不相应造成的困难就缩小了。上面关于“莫斯科”的种种异体，可以说都属于同一个符位学单元（emic unit）。

关于符号与符号之间关系的研究，是符形学的第二个方面。很容易把这种研究简单化为横组合研究（syntagmatics），其实，正如我在第一章讨论横组合／纵聚合关系时所指出的，符号的组成是在纵聚合横组合两个方向上同时进行的。

符形学对符号链之中符号单元关系的研究，实际上与语言

中的词法学（morphology）和句法（syntax）相应，这两个部门在传统语言学中合起来称作语法学，因此，可以说，符形学的第一方面与音位学可以相比，符形学的第二方面可称为符号的语法学。

3.符意学

符意学牵涉到的因素极为复杂，而且与符用学难于截然划分。在下一章讨论符号释义过程时，将仔细地研究其中的种种关系。这里只介绍符意学所涉及的一般原则问题。

应当指出的是，比起符形学来，符意学更贴近符号学的核心问题——意义的传达与理解。符形学可能越出一般符号学所控制的范围（例如横组合与纵聚合不一定是符号系统特有的范畴，其它系统也有这两轴关系）；符用学则涉及对符号的反应和使用方式，可能超越符号学涉及到人的社会行为等方面。但是，符意学的任何一个问题却都是符号学的核心问题。

在符意学的研究中首先要明确的是，能指虽然是以物质手段为中介并能被解符者感知的，但感知本身并不是符解，也就是说，感知并不是认知。解符者生活在各种各样的外界刺激中，这些刺激都能被感知，却不一定被认知。认知本身是个有意向的行为，它一方面滤去了噪音，因为它们有的不可能认知，有的可能被认知（可能有意义），但对解符者当前的解符行为来说无意义。一个驾车的人目之所及，充满了可感知的刺激，一方面他必须有能力即刻筛选出有必要认知的信号，而舍去大量噪音，不然他简直无法开车；另一方面，如果他忽略了有认知必要的符号信息（交通信号、道路、人流和车流状况形成的各种视觉信息），没有及时认知，其结果当然是很不妙的。

如何从感知进入认知，这就牵涉到第一章中讨论的能指／所指的三种关联及其搭配方式。

象似性和标示性只能帮助符解者从感知能指走向理解所指。一个驾车人如果靠象似或标示来认知，首先是不得不化时间动一番脑筋，而驾车（与我们日常生活中许多活动一样）需要程式化，或自动化，而程式化的基础是规约性。驾车人看到一个交通标志，画着一辆车在近四十五度的斜坡上，他会立即降速，并不是他从这图象的象似性中看懂了前面有陡坡，而是他早就知道这是陡坡的规约性符号，是不需要思索才能弄懂的绝对强编码符号。规约化是认知自动化的保证。

反过来说，在艺术中，我们需要延长感知，推迟认知，甚至无限期地把认知悬搁起来，把它只变成一种可能性。因此，艺术就往往趋向于反程式，反自动化，破坏规约性。小说看到开头就知道结尾必将大团圆，对艺术欣赏来说是很煞风景的事。一看就知道什么意思的诗，我们称之为浅薄的诗，或标语口号诗，它们的能指如此贴近所指，以至于认知的过程缩得太短。

所以有人说，学习认知常常就是学习不认知。这个诡论可以有两层意思。在驾车者的例子中，不认知就是即刻不经思考地认知，就是自动化；在艺术欣赏者的例子中，不认知就是努力去推迟认知，而在解符过程本身（无目的的过程本身）中获得乐趣。

4. 符用学

符用学是研究符号行为在什么样的实际环境条件下，在符号信息发送者与接收者什么样的关系中符号如何释义，会产生

什么样的效果。

前文关于符指过程的讨论中，是故意搁置了释义这个问题，因为符号释义的语境条件实在太复杂，过早地引入讨论反而使人困惑。即使在本节中，也只能就这问题作一大致描述。

首先，同一符号（例如拥抱）在不同场合：外交场合，接待客人，家庭内母子、夫妻，初恋的情人等等，意义完全不同。解符者不能离开具体语境来理解其意义。我猜测雅柯布森所说的某演员能把"今天晚上"说出五十种不同的"情绪"，很可能是暗示了这句话使用的五十种语境场合，例如"今天晚上（可以一醉方休了）"，或"今天晚上(她到底来不来?)"。无语境支持的五十种纯粹的"情绪"不太好想象。

从符用学的意义上，可以把对意义起限定作用的语境分成五种。

第一种是共存文本语境(co-textual context)。既然世界充满了符号行为，那么没有一种符号行为是独立行动的，它不得不受先存的或共存的其它符号行为的影响。如果我们把符码也视作一种共存文本，那么任何符号行为的意义就决定性地受制于共存文本。例如，不了解中世纪晚期社会里复仇对于人的社会人格具有多么重要的意义，我们也就不会明白哈姆雷特为什么要那么苦恼。共存文本语境也可以理解为历史语境。

当然，更重要的语境是符号行为具体发生在其中的世界这个存在性语境（existential context）。这个语境与符号行为密切接触，或邻接，所以有人称之为标示语境（indexical context）。存在语境基本上可理解为文化语境，这"存在"不一定是现实存在，而是相关的文化释义规范之集合。例如，在英国文艺复兴时代，人们是相信鬼魂之存在的，鬼魂的命

令，也是从一个可能的世界发出的实在的命令，这就使哈姆雷特王子陷入了窘境。再例如，“一个在天上飞的人”，“一个从月球回来的人”，在十九世纪前的世界指的是疯子，在二十世纪指的是英雄。

但是，对符指行为的意义起更直接影响的，不是整个世界，而是具体的场合语境（situational context）。在酒吧间里说一句话，与在外交谈判中说一句话，意义当然不同。黑社会，或某些特殊的“传达集团”（如中学生）有些话外人听不懂，就是这原因。所以哈姆雷特王子要在半夜里被引到古堡最高处接受复仇的指令，鬼魂命令的有效性要求有一定的场合语境。

对符号释义起重要作用的，还有发送者的意图。当然，发送者意图并不就是符号意义，意义是在接收者身上实现的，而不是在发送者那里预先决定的。但发送者的意图往往在符号行为，尤其在符形上留下很强烈的痕迹，从而控制或影响接收者的释义，这就是“意图语境”（intentional context）；使士兵立刻理解命令的，除了军规（共存文本语境），除了部队生活（存在语境），除了战斗任务（场合语境），还有长官发出命令时安排的意图标记（严肃的表情、坚定的语调等）。在许多实用符号行为中，发送者意图就是释义的是非判别标准，释义就是向意图的回溯。但是，意图语境只能提供意图的一些痕迹，一些暗示，它不能保证释义符合意图。

与意图语境相对的，是释义者的心理语境（psychological context）。如果说符号信息一旦发出，意图就已是既成事实，那么，释义的心理语境就是个难以固定的因素，因为符号并不终止一个释义者一时的心理。如果我们不能把某种心理状态（例如文学作品预期产生的情感反应）与符号认知的其它条

件结合起来，不能在其中找到可分析的程式，那么符号意义的确就会变成过份游移不定的主观的产物。

从以上分析可以看到，符号的释义过程涉及到逻辑的、社会的、群体的、心理的许多条件的制约，这样形成的语境的确过于复杂，因此符用学的研究中出现两种倾向：一种强调这些语境的决定性作用，即所谓“语境论”(contextualism)；一种强调符号行为有独立于以上语境的基本的、“字面上的”意义，即所谓“字面论”(literalism)，字面论认为符号的释义主要靠于符号的编码与解码的相应，实际上就是让符用学向符意学靠拢。

这两种释义倾向，似乎源自对符码延展范围的两种不同的理解：字面论释义者的“符码本”似乎只有字面意，而语境论释义者的“符码本”似乎每一条都罗列了大量历史的说明、文化背景的材料、主观态度的分类等等。

现代符号学把这两种不同符码本分别称为“词典”式符码，与“百科”式符码。两种符码汇集成两种完全不同的元语言——“词典”式元语言，与“百科”式元语言。一般说来，每个释义者（我们每个人）似乎都拥有“词典”和“百科”两个符码本，对某些符号，我们只用“词典”，以求迅速有效地了解其意义；对另一些符号，例如诗歌，我们则求诸于“百科”中的某些条目（不一定使用全部条目）。一般所说的解码大致只相当于辞典式解码。①

---

① 究竟解码、释义与理解这三者有什么区别，在不同的符号学者那里处理不同，有的学者认为“百科式”解码就是理解，不再是一般解码。埃柯在《一个符号学理论》（英文版，131页）坚持释义即理解而非解码。但埃柯本人也有混用的时候。他讨论的附加解码已进入理解范围。在本书中，大致上“百科式”解码＝释义＝理解＝内涵意义；而解码＝“辞典式”解码＝外延意义。

因此，释义的两种方法，就变成了两种释义习惯，或释义程式。这两种（或若干种）程式是我们象自幼学习母语一样从文化中继承来的，渐渐成为习惯，或一系列的符号释义基本态度（attitude）。这些态度深刻地影响着我们理解符号的方式。我们会自发地对有些符号行为作严格的“字面”理解，用“辞典”信码解释其意义，例如数学公式，化学方程式，不去考虑各种语境条件；对有些符号行为则采用一定的方式考虑其语境条件，靠语境来决定意义；我们读一篇政治报告或一封情书时，自然地会采取不同的态度，允许不同数量级的语境因素介入我们的理解。读一篇诗时，我们会自发地努力设想其背后可能有深意；读一则新闻时，我们就认为它基本上是“实事求是”的，一般不去推敲“弦外之音”。

符用学问题在实践上似乎比在理论上简单一些，符用学理论到目前为止，还是过于粗浅。本节中的讨论只能止于简单地描述我们实际使用的可能的方案。

5．描述符号学与理论符号学

任何科学似乎都从描述现象出发，符号学也不例外。符号行为即使在人类世界中也已存在了几千年上万年，且不谈生物符号行为和有机体内部符号行为，而符号学至今还没有一百年历史，即使把“史前”符号学（混杂在哲学、逻辑、修辞等学科中的关于符号的讨论）加上，也至多三千多年历史。而且符号学至今远非完善，提出的问题比解决的问题多。因此，符号学今天所做的一个重要工作依然是描述已有的符号现象。

描述（认辨）一个符号现象的特点，与分析一个符号现象是两回事。分析者不可避免地采用符号学已经发展出来的一套

范畴和概念。在描述时，最好的办法是暂时搁开我们心目中的一套公式，例如关于能指／所指的三关系式等等，以避免用概念歪曲可能发现的新内容。

实际上，具体使用符号的人们，很少听从，或根本不必听从符号学理论的指导。时装设计家、烹调专家、外交部礼宾司官员、交通警察或是正在相互试探的情人，都不需要懂得符号学（当然，懂一点，对上述各种人都有好处）。

描述符号学也可以分成符形、符意、符用三个方面。这样做，并非用概念限制描述对象，因为这三个方面是大致指出了任何一个符号行为自然的过程。

理论符号学，“从理论上说”，具有本身的体系完整性。但在实践上，正如本书所示，我们不得不从描述符号学所提供的材料做起，对材料加以归纳整理，对一些范畴给予分类、命名，并与我们所知的概念相比较。对理论体系的完美考虑过多，象皮尔斯设想的整齐的一系列三分式及其六十四种组合，恐怕无助于符号学的发展。

但是，理论符号学不能简单化为符号行为描述的总结，它应当提供一系列的综合，用来更进一步地理解符号现象。在理论符号学中，实际的符号行为提供的是佐证。这与描述符号学的研究过程正好相反。

具体来说，理论符号学应当提供研究符号行为的元语言，而不是对符号现象本身作出解释。

正是在这个意义上巴尔特认为“不可能有一种言语的语言学……因为它们作为传达过程被掌握时，它们就是语言的一部份了，而只有后者才能作为科学的对象”。① 巴尔特说他的看

① 巴尔特，前引书，p. 7.

法是“根据索绪尔语言学理论”，索绪尔却提出过“可以有一种言语的语言学，但不要把它和固有意义的语言学混为一谈，后者是以语言为唯一对象的。”①

而本书的讨论则是介于两者之间，所以我称之为一般符号学，而不称之为理论符号学。本书对符号现象的描述并非纯客观的描述，大部份写到的符号行为是举例说明。但即使试图具体地描述符号现象（例如诗歌）时，本书也使用一系列符号学范畴。但同时，必须强调说明，本书不追求理论体系的完美性。

6.应用符号学

应用符号学不象应用化学或其它科学的应用，我们诚然可以能象生产硫酸一样按符号学原则制造一套符号系统。但是，人类设计并使用符号系统似乎已成本能，并不需要符号学的帮助。

所以，这里说的应用符号学，是用符号学的方法来研究至今因某些原因一直没有被人们当作符号现象的对象，或者由于过于复杂，至今其符号性质没有研究透彻的现象，尤其是文化现象和艺术现象。

这种状况，是有其原因的。在第一章第二节中我已讨论过符号常作为符号—功能体存在，其功能部份是明白可见的，人人都知道筷子的实用功能，但人们难得意识到筷子的文化符号作用。某些常被作为符号研究的现象，例如文学，其复杂性又超过常规的（语言的，逻辑的）符号所能处理的范围。

符号学研究对象不仅包括被实用功能掩蔽的符号现象，而

① 索绪尔，前引书，p.31。

且能把完全无符号意义的现象作为符号来研究。这时，现象本身被符号学方法转变成“透明体”，带上了符号意义。

这种方法在人类文明史上由来已久。各种“异象”的解释，在古代政治中扮演很重要角色。在这种“符号化”①过程中，异象本身变得透明了，变得非实在了。地震或飓风的善后赈济处理交有司执行，那是政治的实际运作部份，而地震或飓风用符号方法处理后，获得了标志性，象似性，规约性，从而具有了符号意义，在信息传达过程中起作用。异象的解释虽然有推背图之类的规则，不同的谋士依然能根据其政治意图，作不同的解释。灾变异象成了一种传达政治信息的能指，异象就变成了自然符号，即没有发送者的符号。

这种把非自然现象变成能指的办法，至今在我们的生活之中存在，尤其是在艺术活动，或艺术化的社会活动中存在。太阳升起可以具有精神的、政治的含义；广场的宽阔、建筑的雄伟，都可以成为象征；静夜檐雨则令人思乡。我们已习惯了各种各样的“符号化”思维方式。

当然，科学的符号学应用研究不能停留在这一步：医学从巫术中演变出来，具体地检查病症，主诉与病因的关系，几何从量地术中演变出来，抽象地检查符号图形之间的推演关系；释义学从资料考据中演变出来，理论地阐明文本与意义之间的关系。

使用符号学方法的第一步，就是把现象的功能性、实用性方面暂时搁置起来，甚至先把它们的内容方面搁置起来，而把它们作为纯符号来处理，集中研究它们的符号性质，即符号的

① 有论者称为“语词化”（lexicalize）

形式特征。这时，符号现象只剩下一个构成式的骨架。例如一篇小说，就只剩下信息发送者（作者与叙述者），叙述信息，与接收者（叙述接收者与读者）之间的关系。

当我们注意到符号链的“句法”构成时，同样可以用还原法。这时可以发现各种母题之间的搭配方式，各段情节之间的时间相错，主体的分层与密切疏远关系，转述语中的主体介入程度等等各种符号间关系因素等等。

的确，这样的还原法会使完全不同性质的符号体系——例如小说情节与纸牌占卜——呈现出相同“句法”格局。实际上这也就是这种还原法的目的之一：找出不同类的符号现象中的共同特征，从而更有利于比较研究。①

第二步，是运用已知的符号性质分类法对所研究的符号现象的性质进行逐项识别。这种方法，本书第一章结尾已用电视广告这比较简单常见的符号现象作例子做了简要的说明。如果用这种方法来检查一些复杂的符号现象，尤其将同类符号现象作对比性的检查——例如不同形态的文化，不同风格的艺术作品，不同系列的文类等，将会发现非常有趣的，甚至我们从未意料到的结果，从而大大加深我们对这些现象的了解。

然而，最重要的一步，并不在于以上符形学的分析，而在于符意学与符用学的分析——理解，或释义。正如本书第一章中指出的，没有得到理解的符号只能算零符号，无效符号，因为能指与所指无法关联。

理解，或释义的对象是能指，它的目标却是意义。

---

① 例如苏联符号学家卓尔柯夫斯基的论文“最简单情节类型学”中引用大塔罗纸牌占卜的例子说明小说情节构成。

但是，“意义”究竟是什么却是个很复杂的问题。即使确定了要寻找哪个或哪几个方面的意义，我们也必须注意这些意义受到哪些语境条件的控制。不过大致上可以说，求得了释义的基本程式，就完成了将符号学应用于某现象的一个研究过程。

7.符号学与语言学

符号学与语言学的关系比任何学科更密切，其术语很多与语言学通用。其原因，倒并不是因为现代符号学的创始人之一索绪尔是语言学家，也并不因为符号学长期附身于结构语言学，这两者关系密切，有更重要的原因：

首先，在人类所使用的类型化传达方式中，在人类社会用于表达意义的各种符号体系中，语言不仅是最大的符号体系，而且大得不成比例。① 人的语言活动远远超过了人的其它符号活动的总和。因此，研究符号学不可能不对语言学特别重视。正如索绪尔所设想的，虽然语言学只是符号学总体科学的一个部份，但是它应当而且可以成为“所有符号学分支的模式基型”。他的意思是说，其它符号体系的研究，可以参照对语言的符号学式的研究来进行，关键是把语言的符号学性质搞清楚。

语言学在符号学总体研究中的显赫地位，还有其它的原因。语言是人类最重要的初始符号体系，所谓初始，就是说，它不可能再被更基本的体系所翻译，我们能把一种语言翻译成

① 有论者认为存在两个超大体系（macro-system），即语言体系与客体体系。

另一种语言，那只是同一层次上的运动。相反，人类社会使用的大部份符号体系，都能翻译成语言——用语言来解释。例如交通路牌，我们可以说某某图案就等于说“不准停车”，某某图案，就等于说“前有急弯”。有的时候，用语言解释会比较困难，如时装的某式样有什么细微的含义，但这解释还是可能的。这些可以被语言解释的体系，称为二度体系，因为它们是建筑在语言这初始体系之上的。与社会文化有关的一些符号体系，如文学、艺术、宗教等，都是二度体系；人造语——如电报用码——更是以自然语为基础蓝本制作的二度体系。

所谓非语言传达，依然是人与人之间的意义传达。高等动物虽然使用某些副语言，但基本上语言只是人所特有的传达手段。因此，讨论非语言传达，也只是相对于语言传达而言的。

非语言传达包括“身体性”的，如姿势、表情、距离、位置、触摸、气味，以及言语中非语言所能包括的“副语言”部份（感叹、插嘴、沉默等）；“信号性”的，例如密码、旗语、聋哑语、交通信号等；“图象性”的，例如图例、表格、纹章、旗帜、照片等等。

绝大部份的非语言传达，比起语言传达而言，纵聚合系小得多，因此它的横组合变化的可能性也小。相对语言传达而言，它的符号链是“窄幅”的。强调说一句，这是相对而言的。某些图象传达，尤其是艺术性图象，如电影电视，纵聚合系相当宽的。但如果将它们与相应的语言传达，例如小说诗歌相比，它们还是比较“窄幅”的。

使语言学在符号学研究中扮演了决定性角色的还有现代哲学。现代分析哲学所作的重大贡献，使语言分析成为哲学研究的普遍方法。语言学在西方哲学和人文、社会科学中地位越来

越重要，几乎如数学之于自然科学。有时它提供分析的模式，有时它却成了解开其它学科之谜的钥匙。“现实世界从语言世界产生”①这样的说法已相当普遍。某些现代哲学流派认为哲学的基础在语义学，例如逻辑语义学，语义哲学，普通语义学等哲学派别。现代哲学倚重语言学的总趋势也促进了符号学向语言学靠拢。

因此，前结构主义以及结构主义阶段的符号学家都反复强调语言学对符号学的重要性。例如布龙菲尔德认为“语言学对符号学作出了最大贡献；”②皮阿慈认为“语言学是整个社会科学中最先行的部份。”③

巴尔特企图翻转索绪尔的看法，认为语言学不是符号学的一部份，相反，“符号学是语言学的一部份。”④他的理由是：各种非语言符号都可被视为一些“大表意单位”，只是语言的变体而已。

从我们在第一章中的讨论可以看出，巴尔特这种说法对实际研究并没有好处，符号的一系列特征，在语言学中有的表现不明显，有的甚至得不到表现。例如，语言不可能是符号一功能体，它必然是纯符号；除了汉语，语言中的标示性和象似性过少，以至于它几乎是个全规约体系（这就是为什么索绪尔只看到规约性）；语言不可能是自然符号；它基本上是线性展开等等。

---

① 例如拉岗就这么明确说过。见拉岗《文集》(Jacques Lucan, Ecrits)，1966，p.65页

② 布龙菲尔德《语言论》(Leonard Bloomfield, Language)，纽约1939，p.25。

③ 皮阿慈《结构主义》(Jean Piaget, Structualism)，1968，p.25。

④ 巴尔特《符号学原理》p.11。

当代符号学越来越趋向于摆脱过份倚重语言学的局面，其原因还不仅在于此。当代符号学不少学派关注文化符号学和艺术符号学（例如电影符号学），以语言学为基型就很难脱离结构主义的整体论模式和形式主义倾向，在分析文化和艺术这样复杂的文化现象时就会无能为力，或不适当地简单化。

8.符号学与信息论

不少人认为信息论（information theory）与传达论（theory of communication）是同一回事，但也有人认为传达论只能作为信息论的一个重要部分。

信息论与符号学的原理惊人地相似，实际上信息论是从我们一再作为例子的电报电话通讯的研究中发展出来的。信息论的基本研究方向，也可以说与符号学一致，它研究信息如何被分解为基本符号，基本符号如何组成超符号，符号的编码与解码过程如何逆转还原，感知信息与解释意义的诸种条件等等。只是信息论把表意与传达的研究高度地数学化了，以致它带上了强烈的技术性，而且它的目标也是致力于解决现代科技中的许多有关问题，而符号学趋向于成为人文学科的元科学。

由此，相应地有一系列的区别产生。

首先，信息论的技术倾向使它特别强调传达过程中的模式性，信息发送者和接受者处理信息的方式必定得与一定的社会传达集团一致。当信息非模式化到一定程度，例如只有一对情人私下约好的传达方式，即情书或情话中的“密语”，就完全不在信息论处理的范围之内。但这是一种常见的符号行为，符号学没有理由把它排斥在外。尤其是在研究艺术符号学问题时，常会遇到这类极端反规范的个人化表现方式（例如现代诗歌中

的所谓“私设象征”），它们很象情人的悄悄话。诗歌语言的力量源泉就在其反规范。信息论或传达论的对应还原方法在这里无能为力。

另一个问题是：信息论的模式强调信息发送者和接收者都是有意识并且有目的的，噪音只是渠道中的物质因素干扰造成的。信息接受者要做的工作只是滤去噪音，用解码使信息恢复到发送者意图传达的形式。我们前面说到过的符号的理解包括解码与广义的释义两个方面，一般信息论忽视前一方面，因为在模式化的传达中，信息只要还原就能被理解，就象电报回译成语言后就能被理解。机器可以成为传达过程中的发送和接收者（例如人造卫星送回摄影图象由计算机加工处理使其清晰化），但机器工作的程序是人预先设计好的。对信息本身的语意学分析不在信息论研究范围之内，而对符号学来说，释义却是最关键的问题，大量所谓弱编码符号的意义要靠符用学和符意学作仔细研究。

再有一个问题，信息论不能容忍将功能性很强的符号—功能体或纯功能体作为信息来处理，例如从地震海啸中看出政局变化的预兆意义，从相面测字看个人的命运，因为发送者（大自然）没有发送信息的意图。准确地说，这种符号是无发送者。这样，应用符号学的一个基本方法，即将现象“符号化”，在信息论看就是一种无根据的“拟人化”。而符号学却不得不处理这一类符号化的符号现象，不然很多文化和艺术现象变得不可理解。

因此，符号学不应作为信息论或传达论的一个特殊分支，虽然它们所研究的对象范围有一部分是重迭的。符号学也不只是信息论的“人文化”。实际上，它们的研究态度和研究

方法很不相同。至今，直接使用信息论来研究文化和艺术问题，鲜有令人满意的成绩。

9．符号学与释义学

传统符号学本身在处理释义这至为复杂的问题上处境是比较困难的，有许多复杂关系不好解决。幸而现代哲学中的另一学派释义学从另一个方向出发，渐渐与符号学靠拢。

释义学（Hermeneutics）有非常悠久的历史，原指对历史文件进行阐释的方法研究，而在上世纪末，德国哲学家狄尔泰（Wilhem Dilthey）把它发展成研究意义理解的一般方法论。

现象学，是从现代德国哲学家胡塞尔（E.Husserl）起源的一种哲学，其注意的焦点是自我与现象的关系。当代致力于释义学的哲学家有不少人受胡塞尔现象学的影响，在德国的海德格尔（Martin Heidegger）、法国的梅罗—庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）和利科（Paul Ricoeur）等人那里，现象学与释义学不同程度地溶合，释义学成为应用并发展现象学的最重要科目。当代哲学中的释义学，基本上就是现象学的释义学。

符号学与现象学，似乎是起源于两个相反的极端：符号学看起来似乎是从形式出发的，偏向于客观的分析；现象学似乎是从主观出发的，偏重于主观意识的分析。但是，对意义问题的关心，意义问题本身的复杂性，使释义（interpretation）成为两者共同关心的问题，因此，释义学成为连接两者的桥梁。

在十六世纪时，符号学和释义学几乎是重合的。在英国哲

学家洛克那里，“符号学”指所有的人文科学；而在中世纪基督教哲学家圣—奥古斯丁那里，对圣经的释义主要方法是符号学方法。

当现代释义学和符号学在上世纪末本世纪初分别由狄尔泰、索绪尔和皮尔斯重新创造时，它们的距离的确相当远，结构主义的发展使两者距离更远。但是，当代后结构主义的符号学中，与现象学的释义学汇合的倾向已相当分明。法国哲学家富科很早就说明了这一点："我们可以把使符号'说话'，发现其意义的全部知识称为释义学；把鉴别符号，确定为什么符号成为符号，了解符号联接的规律的全部知识称为符号学。"①按照他的说法，实际上整个符意学与符用学领域都与释义学重合，只剩下符形学不与释义学相通。这个说法有道理，我们可以把符意学与符用学称为符号学的释义学。

在本节里，我只限于介绍当代现象学的释义学如何帮助符号学考虑符号意义问题。对现象学和释义学这两门各自有十分复杂发展过程和许多重大课题的学说都存而不论。

释义学最关心的是信息的意向性问题。

意图是主体意识内的趋向，当它投向客观，例如投向符号行为时，就构成了意向性（intentionality）。

不是所有的符号行为都包含着发送者的意向性的。

首先，相当多的符号行为发送者没有意识可言。自然符号如风浪，彗星，大气烟尘，不管对人们有什么样的符号意义，其发送者——大自然——不可能有意识。动植物的符号行为，

---

① 富柯《词与物》（Michel Foucault, Les mots et les choses）巴黎，1966，第44页。转引自吉罗《符号学》（Pierre Guiraud, Semiology）张智庭中译本，成都，1988。

在发送者而言，是无意识的，是遗传本能行为。除了人，我们无法发现生物符号行为中的意图，它们无法意识到它们在使用符号。

其次，人类的符号行为，也有很多是无意识的。酒鬼、垂死者、婴儿、疯子、白痴、说梦话者，都可以发出符号，甚至很有意义的符号，但他们的符号行为不受意识控制，没有意向性。判断是否有意图的标准是主体对符号的发送行为是否能控制。你身旁的朋友突然晕倒了，这作为符号当然是有意义，而且你必须马上判断其意义。但就你的朋友而言，他无法控制这一行为。

不过，话又说回来，在人类的大部分符号活动中，意向性是决定意义的重要条件，有时甚至是绝对条件。大部分技术性的，实用性的传达，都以发送者的意向作为释义的最后指归，传达行为的功能，就是信息的有意向的传送。由于符号传达渠道是跨越空间（如电报，传真等）或跨越时间（如文件），因此释义的主要目的就是克服信息在时空中的变形或杂化（混入噪音），以恢复信息在发送者意图控制下的原状。

在人类文化的符号行为中，情况就变得复杂化了。虽然某些当代释义学者，例如美国的赫许（E.D.Hirsch）还是坚持发送者（例如文学作品的作者）的意向性是唯一可靠的释义标准。意义在传达过程中是确定的，始终自我同一的。但他的理论难以说明符号释义过程中的许多复杂现象。胡塞尔创始的哲学现象学，和以茵加顿为代表的文艺现象学，以梅罗·庞蒂为代表的现象学历史哲学，虽不是集中谈符号行为的，却都用了不少精力研究符号释义中的意向性问题。

在现象学看来，任何思维活动都是有意向的，是指向客体

的。意指活动用一种物质形式携带意义，而意义的归结就是意向性。用我们在本书中已熟悉的术语来说，就是主体的意识性行为赋以符号以意义。因此，符号意义本身不可避免地是人的意向性思维的反映。用释义学前驱者狄尔泰的话来说，理解的对象，就是"体现在一个物质符号中的精神现象的活动。"

但是，胡塞尔认为，意向性虽然指向客体，实际上客体与意向有两种关系。一是"被意向的客体"（object which is intended）和"意向中的客体"（object as it is intended）。前一类，不管是理想的，现实的，或想象的，都是一种超越意识之外的客体，后者是意识活动与被意向客体之间的意义。

我们可以看到胡塞尔所谈的"意向中的客体"与皮尔斯的符解观点惊人地相似，虽然两个人是从完全不同的角度出发的。

胡塞尔的学生阿尔弗雷德·舒茨(Alfred Schutz)进一步考虑传达过程中发送者与接收者作为两个主体之间的矛盾，他建议把传达过程中的三层关系视为能被释义的"人造物"，从符号体系中抽引出来的"意义"，以及由经验组成的"指示物"。他这观点类似于皮尔斯的观点：意义是能指与所指之外的第三物。

但是舒茨进一步指出这三者在信息发送者与信息接收者意识中组成不同的格局。在发送者格局（表现格局）中，意义与指示物几乎同一，因此意义是主观的，不需要释义；而在接收者格局（释义格局）中，接收者必须看出符号使用的"可重复性"，也就是说，找出在符号传达体系中通行有效的解释方法，从而努力使意义成为纳入系统的"客观意义"。因此，对

发送者和接收者都有效的意义，必然是主客观的结合物。

因此，现代释义学对释义的研究，与符号学对释义的研究，立场已相当接近。应当说，当代符号学从释义学中得到很多启发。对符号学摆脱形式中心主义，而发展成为覆盖全部人文学科与社会科学的总方法论，释义学起了很大作用。

10.文化符号学

文化是一个非常宽泛的概念，但符号行为，正如我在上两章中反复说明的，也是一个非常宽泛的概念。文化使人类能给予自己所处的世界以某种较为确定的意义和价值，并把它秩序化，也就是说，把“自然”加以人化。而且，一个文化在相当程度上能处理新的事物，新出的表意活动，并把它纳入秩序化的世界中去。甚至能使用符号创造超越现实的虚构的世界。文化能完成这个复杂的任务，主要靠其各种符号体系的规范力量。

因此，我对文化下的定义是：一个社会中所有与社会生活相关的符号活动的总集合。

许多符号学家提到过类似定义，只不过他们的说法与我并不完全相同。

巴尔特就曾经说：“文化，就其各个方面来说，是一种语言。”他说“语言”，而不说“符号现象”，因为他认为符号学应包括在语言学之中；

莱维—斯特劳斯认为研究人类文化，就是研究“文化的语法”，因为文化象语言一样组成一个全面的系统；

美国文化学家莱斯利·怀特提出：“只是由于象征，所有的文明才被创造出来并得以永存……所有的人类行为都由象征

组成，或有赖于象征的使用。”他说的“文明”，是文化的另一种说法，而“象征”，也是符号的另一种说法。

文化就是符号行为之总和，这话说起来干脆，里面却是有很多问题需要研究的。

早在1871年，爱德华·泰勒就给“文化”下了一个经典性的定义：“包括知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗和任何人作为一名社会成员而获得的能力与习惯在内的复杂整体。”① 我们可以看到，所有这些，其本质都是表达意义，或对意义的诠解进行规范。

但是，泰勒显然没有把社会的物质生产和物资交换作为文化的一部分来考虑。社会生产的物质作为符号—功能体，有潜在的表意作用，我们把现代社会称作“物质文明”，本身就说明了物质的意义。无论是汽车、飞机、房屋，还是衣着、食品、家具，都带有符号意义。生产的丰富和匮乏本身，都给一个社会带来不同的意义。

然而，难道纯功能性的物质生产和交换也是符号行为吗？——这是个难题。物质生产和交换是否属于文化的一部分，是有争议的；有些符号学家认为物资交换的确是符号行为。例如意大利符号学家艾柯就强调物资的交换就是价值的交换，价值又可以用一种最一般的等价物——金钱——来代表。而金钱则与词语一样，是一种符号系统。

他这种说法，应当是比较勉强的。这里的关键问题是，虽然生产与交换的物质是符号—功能体，也就是说，可以被当作符号来理解，但是它们在社会中起作用的部分主要是功能体部分。

---

① 爱德华·泰勒 “文化之定义”，中译文见《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社，1987，第98页。

因此，应当说我们把物质生产与物资交换作为文化的一部分，例如当我们说“高消费文化”、“汽车文化”、“商品文化”时，我们主要谈的是它们作为符号—功能体的符号部分。

另一个问题，是否任何表意行为都是与文化有关的呢？也不是。婴儿求乳的诸种类语言符号（手势、哭泣）当然是表意行为，但不是文化行为，因为他们还没有进入这个文化之中；一个外国人到某国家，在他没有作文化介入之前所作的种种符号行为，也不属于这个文化所能处理的表意行为。

为了避免以上诸种困难，“与社会生活相关的表意行为”应当有一个区别于一般表意活动的称呼。当代不少符号学者把文化表意行为称作“文本”（text）。文化就是一个社会中文本的总集合。

从文化符号学来说，文本，可以定义为有一定内部结构的，其意义与一定的文化集团的价值观相关联的符号链。

符号学，乃至整个人文学科研究的对象，就是文本。① 文本就是符号单元的有意义的集合。

因为文本这个词大量使用于文学批评，有必要适当作一些解释。狭义的文本当然指的是书面的文字集合。但在符号学意义上，所有以符号单位集合形成的符号链都具有与书面文字文本相似的表意方式，因此都是文本。许多符号学家经常把这样的符号链称为“述语”（discourse），而认为文本是不同的释义系统共存的述语，因此比述语高一层。② 但相当多的欧洲语

① 参见斯柯尔斯《符号学与释义》（Robert Scholes, Semiotics and Interpretation），1982，p.1：“自然科学研究自然现象，社会科学研究人类行为，人文学科之间的主要联系就是它们对传达意义的客体即文本的关注。人就是生产文本的动物。”

② 例如埃柯就这样认为。见其前引书，p.57。

言中没有discourse一词或与之相当的词，因此text一词就代替“述语”成为最宽意义上的符号集合之总名称。

而且，实际上一个文本不可能只允许用一种释义系统来释义，因为释义态度并不取决于文本本身。至少，复杂释义的可能性始终是存在的，就象零符号始终只是潜在符号。

广义的文本包括：语言的文本（文学文本，宗教文本、科学文本），非语言的文本，即各种在纯实用功能意义之上的传达方式，如艺术、仪式、娱乐、体育、服装、烹调、节庆、位置关系等等；但更包括确定释义方式和价值规范的思想体系（不管是否表现为语言文本）。

上述最后一类，实际上就是文化的符码集合。应当说，这就是意识形态，即对一个文化中所有的文本——相关表意活动——进行规范性释义和价值评定等级划分等工作，而社会中的各个个体也必须靠意识形态来理解并调整他与世界的关系，他与其他社会成员的关系。

意识形态不能简单地视作某个社会阶层利益的体现。或许其起源是特殊利益决定的行为规范集合，但成形后就成了整个社会共同拥护并代代相传的诠解程式集合。“阿Q本来也是正人，我们虽然不知道他蒙什么名师指授过，但他对于‘男女之大防’，却历来非常严，也很有排斥异端……的正气。”因此，意识形态不仅能够解释一切（除了解释自己之外），而且意识形态弥漫于该文化的一切表意活动之中，处于这意识形态控制的文化对这种控制并不感到是外加的，强制性的，相反，认为是当然的，不可能怀疑的价值集合。

从文本角度来研究文化，是文化研究中的一个全新的方法。例如法国当代历史哲学家富柯就认为：传统史学只研究社

会机构和功能，是不够的，他关心的主要是文本（他称为discourse)的社会性评价和强制规范化，文本与权力的结合方式——在一定的文化阶段，某种文本(包括社会表意现象与人际关系，例如性关系）是“真实的”，是有价值的，应鼓励的，而另一些文本则被认为是“虚假的”、有害的、应加以压制的。这样，文本的评价就与社会权力紧密结合，① 就成为一个社会文化的核心团聚力。

莱维—斯特劳斯与雅柯布森认为人类文化的特点是创造各种二度体系，即象创造工具的工具那样创造自我增生体系(self-multiplying systems)，例如乱伦禁忌，族外婚原则等，目的是使家庭与社会按一定的联系方式构成(从现代科学观点来看，乱伦禁忌的目的似乎是防止遗传病，但其起始实际上是一种社会组成方式的符号体系)。

苏联符号学者进一步推演了这种二度体系原则，他们认为人类创造的超出自然语之上，并可以被自然语解释的体系都是二度体系，而且二度体系都有规范性，即符号体系反过来以其内部规律性控制或协调人类的社会生活（例如乱伦禁忌变成了永恒的、当然的道德原则）。苏联符号学家在六、七十年代举行多次专门会议讨论二度规范体系，其重点也逐渐从神话、占卜、文学艺术等转向“世界观”、“世界模式”等意识形态问题。二度规范体系研究中的诸问题甚为复杂，在此无法深论，但是我们可以说人类文化的符号学特征的确是创造二度规范体系，然后又被制于二度规范体系——人是符号世界的创造者，又是它的奴隶。

---

① 参见富柯《知识考古学》(Michel Foucault, L'Archéologie du Savoir), 1969, pp.214-218.

11. 从符号学进行文化分类

由于文化是一个社会中相关的符号活动的集合，所以我们能从社会中各符号体系的基本性质来对各种文化进行分类。

苏联符号学者对文化的类型学作了很多研究。他们提出的某些观点很有启发性。我们这里举洛特曼与皮亚季戈尔斯基的几种看法为例：①

从文化职能的专门化和普遍化来分，有文本职能替代性与非替代性二种不同的文化形态：一种将文本的职能分别局限于一定的范围，科学文本，艺术文本，宗教文本，伦理文本，各司其职，互不替代；另一种将文本的职能普遍化，文本同时可以执行科学的、艺术的、宗教的、伦理的等等职能。例如中国古代将先秦各种典籍，尤其是儒家学派的典籍功能普遍化，"通经致用"，用《禹贡》治水，用《春秋》断狱，用《毛诗》作谏书，用"半部《论语》治天下"。不管文本原先的职能，不管是占卜书，史书，文学作品，都可以执行宗教的，伦理的，科学的职能。

从这观点来看，现代文化是非替代性的，各种文本各司其职。但现代文明的科学崇拜却也是替代性的，十九世纪欧美泛科学主义（实证主义）的滥用，尤其是社会达尔文主义之泛滥，说明了"科学思想可以因为其强大力量而变成科学的阻力，因为它开始做了非科学功能的工作，对集体的某些部

---

① 洛特曼与皮亚季戈尔斯基："文本与职能"（Ю.М.Лотман и А.М.Пятигорскиии,Текст И Функчия,1968）英译文见鲁西德编《苏联符号学》（ed.Daniel P.Lucid,Soviet Semiotics），1977,pp.127-135。

分来说变成了宗教。”①

洛特曼等人提出的另一种分类法是文本形成方式：在某些文化中，文本具有意义，甚至具有神圣性，就是因为它原来就是文本，不是别的原因；这种文化是承上型文化（洛特曼称为“封闭型文化”，这术语不太明晰），因为文本的地位是预定的，不因其性质而变化。在这种文化观中，文化的发展是递减的，最后是世界末日。在另一种文化中，文本之所以有意义，或者说，之所以成为文本，是因为它有决定其职能价值的明确涵义。这种文化可称为“启下型文化”（洛特曼等称“开放型文化”）因为可以容纳新的有职能价值的文本不断加入。在这种文化观中，文化的发展是积累的。

洛特曼等人给承上型文化举的例子是西藏喇嘛教文化，在这种文化中，籍典之神圣，就因为它是籍典，并非因为这些文本本身的性质。韩愈所谓“曾经圣人手，议论安敢到”，就是承上型文化的态度。其实，大部分宗教文化都属于这一类。基督教同样漠视其籍典的原先职能性质（例如旧约中的雅歌），并相信最后审判之必将来临，这种承上型文化“将本身视为很早已确定的某个传统的延续，完备的真理早已存在，而完美的文本也早已存在”，这样，历史本身是下降的，是逐渐丧失早先的完美性的堕落过程。儒家文化的“法先王”原则，正是承上型文化的特征。

而启下型文化则是随时从零开始的文化，它的真理性和完美性是逐渐累积的，而历史就被视为上升的过程，其完备性推迟到不可企及的未来。

---

① 《文本与职能》136页。

洛特曼等人提出的第三种文化分类法从文本之间的相互关系：一种是纵聚合文化，其中文本间关系主要是等级性的，象金字塔，“处于等级顶峰的是该文化中具有最大指标价值和真理性的文本”，其余文本，价值性或真理性递减。一本书的真理性并不在于这本书写得如何，而在于这本书所属的文类在这个文化结构中所处的地位。中国古代社会中一本历史与一本白话小说的“真理价值”大不相同，因为历史处于这个文化文本等级的上层，而白话小说在最低层。

另一种文化结构，则是横组合文化，其中的文本之间主要关系是邻接，因此产生包括各现实生活各个方面，价值意义不相上下的不同类型文本。”这样，各种文本服务于不同的文化功能，其价值，其“真理价值”也依情况而异，并不由其文类决定。

洛特曼在一九六九年的另一文中又提出一种新的文化分类法——文本倾向文化与语法倾向文化。①

文本倾向文化从现有的文本中找出准则，现有文本起了一个模式作用，其信码隐藏在文本中，没有完全抽取出来。这有点象孩子学语言时，不学语法规则，而完全从各种语言实例中找到模仿的范型。这样的文化，对表现形式（能指）比较注意，因为其模式是尚未加以充分分析解码的文本。

反过来，语法倾向文化则以整套的规范为准则，这些规范已分解为单元，它们互相配合，组成了一本“手册”。这就象成人学语言时，关心语法规则，并按语法规则搭配形成判断正确与错误的法则。这样的文化，对内容（所指）比较注意，因

① 参见埃柯《一个符号学理论》英译本，1976，p.137.

为符码的清晰自然使内容呈现得比较明显。

埃柯在讨论这个分类时指出，在思想方式上，前科学文化文本倾向较重，而科学文化语法倾向较重；但在行为准则上，前科学文化（例如伊斯兰文化）语法倾向较重，而科学文化因为对个人的活动干预较少，文本倾向较重。

如果我们把儒家文化视为中国传统社会的主导文化，而以道家（老庄）文化为一种亚文化，那么，很明显，前者语法倾向极重，而后者是文本倾向型的。

其它符号学家也提出过各种文化分类工作，但我们可以看到，种种分类，实际上是用不同方式说明两大类文化——前科学文化，与科学文化。这二者的确有一系列的不同：

前科学文化的文本往往根据能指来创造所指，例如根据阴阳五行，黄道十二宫等等自然物的组合方式，来建立人际关系和人与世界关系的符号体系，因此具有强烈的象似性与直观性。《吕氏春秋》“应同”篇生动地解释了“五德终始”说如何从能指创造所指：

> 黄帝之时，天先见大螾大蝼。黄帝曰：“土气胜”。土气胜，其事则土。及禹之时，天先见草木秋冬不杀。禹曰：“木气胜”，木气胜，故其色尚青，其事则木。及汤之时，天先见金刃生于水，汤曰：“金气胜”。金气胜，故其色尚白，其事则金。及文王之时，天先见火，赤乌衔丹书集于周社。文王曰：“火气胜”。火气胜，故其色尚赤，其事则火……

可以说，这是神秘主义的附会，但五行之说作为释义的元语言，它很好地起了说明历史的职能，因此这一类文本体系在前科学文化中盛行不衰。虽然《韩非子》“饰邪”篇攻之不遗余

力，但前科学文化需要这样一套释义原则。

科学文化则相反，从所指来创造能指体系，例如发现原子结构规律后创造元素周期表，从物质的性质决定其分子结构式，从遗传规律捉摸遗传基因配置图，从数量关系设度量衡符号系统。固然，一个认识必须有相应的符号系统合作才能构成认识（试设想没有元素周期表如何认识原子结构？）但能指体系显然是辅助性的。

前科学的符号体系还有一个特点是多义多解，无论是占星术、星相术、相面术、炼金术等，其象似性允许歧解，而且由于其职能之通用性，它们不得不鼓励歧解；而科学符号体系由于职能专门单一，就尽量减少歧解之可能，以追求"绝对"的强制的对应性。科学符号体系甚至力图摆脱语言的干扰，使符号的规约具有国际性。

从中可以看出一个有趣的现象：艺术，尤其是现代艺术，虽然其文化职能已非常专门化（例如文学艺术的认识功能越来越少，也就是说，不再替代科学文本的功能），但是其符号性质却越来越接近前科学符号体系。现代的诗歌或小说，越来越追求多义歧解，而且用各种方法来加强能指优势。有人说现代文化中的艺术家是"蟹行动物"，与文化演变作相反的倒退运动。从符号性质看，这说法有道理。实际上，这也是文本职能专门化之后才能出现的现象。在科学式文本占绝对优势的文化中，艺术为了司其职，不得不反其道而行之，加强其非科学成份，甚至不惜向前科学型文本的符号性质看齐。

实际上，由于现代科学为文学艺术提供了全新的中介渠道（印刷、电影、电视），文学艺术的发送者的主体意向性受到消灭的威胁，主体在新的文艺样式中被不断冲淡，文艺被与社

会物质生产一样被成批生产类型化。此时，艺术家力图追求符号的前科学性质，作为一种补偿。至于艺术家本人主观上把前科学文化神圣化的心理（原始主义，乡土色彩，“寻根热”），或文论家为此作的种种论辩，都是一种不自觉地为艺术符号体系创造独特元语言的努力。

第三章

符号学文学理论

1.诗　学

现代文学理论经常自称为“诗学”（poetics），称文学性为“诗性”（poeticity）。因此诗学一词在当代具有二个意义：旧的意义是文学批评中关于诗歌的部分，①新的意义是关于文学的一般性理论。②二者都使用于文学理论研究，所以不得不稍化些笔墨说明。

在古希腊，诗学一词广泛地使用于“一般文学理论”这意义，最著名的当然是亚理斯多德的文论名著《诗学》。但古希腊其它哲学家讨论文学的一般原则时，也是用的诗学一词，例如德谟克利特和品特关于灵感的讨论（虽然前者认为灵感来自

---

① 例如里法台尔的著作《符号诗学》，略勒的著作《结构诗学》，都是在讨论诗歌。

② 例如托多罗夫的文论著作《诗学》全篇都在处理叙述问题，他的文集名为《散文诗学》，当代一个重要的文学理论刊物名为《今日诗学》；再例如苏联符号学家提出的“发生诗学”。

诗神缪斯，而后者认为来自后天的修养），又例如毕达哥拉斯学派关于均衡、和谐的一般美学原则的讨论。诡辩学派（Sophists）研究诗歌技巧，实际上已接近后世的文学修辞学，而柏拉图关于诗与哲学关系的讨论则提出了一般文学理论的一些最根本问题。

亚理斯多德的《诗学》是第一次系统地研究文学理论的尝试，也是用哲学方法研究诗学的开始。他的论证首先提出一般原则，然后从一般演绎到具体。

从罗马时期开始，诗学一词渐渐只用于狭义。在现代这词重新使用于广义的文学理论似乎是由德国的“文学科学”(Literaturwissenschaft) 学派开始， 他们用经验主义态度总结文学的历史发展，因此特别注意文类的演化。他们对哲学规定性不那么在意，这是与现代诗学不同的地方。

正式把诗学恢复为文学理论的最一般术语的是现代形式文论，尤其是结构主义与符号学学派。

雅柯布森在1956年的名文《结束语：语言学与诗学》中提出诗学不等同于一般的文学理论，诗学处于文学理论的中心地位：

> 诗学主要讨论这个问题：是什么使一个语言信息变成艺术作品？正由于诗学的主要对象是语言艺术与其它艺术及其它语言行为之间的特异性质，诗学在文学研究中当之无愧地占据主导地位。

而且他指出诗学要完成这个任务，必须依靠符号学：

> 诗学讨论语言结构问题，正如绘画讨论分析图象结构问题。由于语言学是语言结构的全面科学，诗学应当被认为是语言学的一个不可或缺的分支……许多诗学问题，不仅属于语言学，而且属于符

号学一般理论。

因此，他认为诗学是“泛符号学”（pansemiotics）的一部份。

具体到文学理论的工作上，很多当代文论家提出诗学的方法不同于以往的文学批评，它并不试图在文本中找出主体经验的投射，它也不是具体作品的释义，不是作品的价值评断（因为这些工作只是把文学语言转译成批评语言）。诗学研究的是总的文学内部理论，是详述使文学作品具有共同性与差异性的种种范畴。因此，诗学的目标不是文学经验的综合，不是以往文学演化的总结，而是研究其可能的抽象的样式，并试图从哲学—符号学的角度说明这些样式如何控制文学文本的生成和表意。

诗学的目的也不是为具体批评提供更精微的方法，它并不以释义为指归（虽然现代诗学的成果极大地丰富了释义方法）。当诗学接触到具体作品时，其目的是发现使它们具有意义的模式与程式。

因此，托多罗夫提出了一个乍一看使人吃惊的结论——诗学并不研究文学作品：

> 文学作品本身不是诗学的对象，诗学所探寻的是文学语言这种特殊语言的属性。一切作品都只能看作是一种抽象的，普遍的结构的体现，是各种可能的表现形式之一。因此，诗学所关注的不再是实在的文学，而只是可能的文学……

这样，诗学就是对文学的总的哲学观照，不是就事论事地谈文学，而是探究文学的底蕴。

因此，诗学不得不使用现代哲学、语言学和符号学所取得的成果，使文学研究落实在社会文化的总背景上。在这个意义

上，符号诗学与马克思主义立场接近。正如喀勒在《追寻符号》一书中提出的，马克思主义的诗学想揭示的文学作品与社会历史现实之间的关系“不仅表现在被反映的内容之间的关系，也更表现在形式的运作上。社会现实包括组织的范型，思想的类格，”因为“文学作品与历史背景之间的关系体现在形式技巧使用、转化、补充一个文化产生意义的方式之中。”①

用本书前面说明过的术语，诗学是理论符号学，而不是描述符号学。是元批评，而不是批评。

2. 文学特异性

诗学首先要讨论的课题是“什么是文学”。它比文学理论的任何其它课题都重要，它是任何诗学理论系统的出发点。英美新批评派化了很大力气讨论“文学特异性”(the differentia of literature)，而俄国形式文论学派的中心课题是“文学性”(литературность)。按雅柯布森的解释，“文学科学的对象不是文学，而是文学性，即究竟是什么使得一部作品成为文学作品。”②这也就是说，文学文本与非文学文本(包括科学文本，与日常用语文本)究竟区别何在。

在对此问题作出一个符号学式的答复之前，我们不妨简单地回顾一下现代文论各派对这问题的处理。偶而我也将引用一下现代之前的看法，目的是说明某些现代定义其实很古老。

在文学理论中，用“情感”来定义文学，或文学语言，是

① 乔纳森·喀勒《追寻符号》(Jonathan Culler, In Pursuit of Signs) 1981, p.13

② 转引自厄立克《俄国形式文论》(Victor Erlich, Russian Formalism), 1967, p.146.

相当普遍的，尤其是十八、十九世纪浪漫主义兴盛时期，更是如此。① 十九世纪末，克罗齐的表现论中又给情感说新的支持，克罗齐认为艺术家的艺术情感——他称作“直觉”——是一种独特的经验范畴，决定了他的创作的艺术本质。

在现代文论中，最系统地为情感说辩护的是著名英国文论家I.A.瑞恰慈。他在一九二四年出版的《文学批评原理》中提出一个很干脆的定义：

> “一个陈述的目的可以是它引起的指称，不管这指称是否正确，这是语言的科学用途。但一个陈述的目的也可以是用它所指称的东西产生一种感情或态度。”

后者就是文学语言。他说，“这二者的区别弄清楚就很简单。”其实并不是那么简单。按他的说法，“人是创造并使用符号的动物”是科学语言；“人为刀俎，我为鱼肉”就是文学语言。前者与“是否正确”这问题有关，而后者无关，根本说不上是对是错，是感情式地使用语言，是文学语言。

“情感说”的困难是显而易见的。情感语言，在情书或告状信中恐怕比某些文学作品中更丰富。用它来判别文学与非文学，是很不可靠的。

而且，情感论者实际上把文学特异性归结为创作意图——即作者要表现情感——而符号信息发送者的意图，正如我们在第二章中说明的，很难作为释义的根据。

第二种常见的观点认为文学的特异性在于它的语言技巧，或它的某种特殊的语言技巧。

---

① 中国古典文论中这一派也是常见的，例如萧绎《金楼子》“立言”篇：“至如文者，惟须……情灵摇荡。”

这一派中，在十九世纪最有势力的是“形象思维论”，而其肇端可能是英国浪漫主义文论家柯尔律治的“想象论”（英语中的想象一词——imagination——有“形象思维”意思）。其后别林斯基等俄国文论家更加以强调。

形象思维论在本世纪初就受到不少文论家的反驳。俄国形式主义文论家什别特认为：“努力去感受普希金诗中的视觉形象，实际上会导致错误理解。”而什克洛夫斯基则认为形象不是文学性的本质所在，因为在不同时代的诗歌中，形象是最少变化的部分，因而完全不能说明各时代文学演变的原因。①我们想一下中国诗从唐诗到宋词到元曲的剧烈演变，但其形象语言变化很少，不得不承认什克洛夫斯基的论点有道理。

不是说形象思维在文学中不重要。本书在下一章中将详细讨论文学的形象语言诸特征。但是，把形象语言本身作为文学特异性的判别标准，是困难的。

英美新批评派试图从文学语言的其它特征中找文学特异性。燕卜荪认为文学语言的特征是复义，而科学语言是固定的单义；布鲁克斯认为文学语言的特点是口是心非，顾左右而言它（这种特点他称为“反讽”），而科学语言所言即所指。

然而，以语言技巧来确定文学特异性，一直到现在没有完全成功：文学语言与科学语言从技巧上区分比较容易，文学语言与日常用语言从技巧上区分就相当困难。实际上，形象语言、复义、非直接语等等，都可以用来描述一种对规范语言的偏离，这种偏离可能对某一类风格的诗来说至为重要，但很难适用于全部文学领域，特别是小说与散文，而在日常会话中却常可听到。

---

① 转引自厄立克前引书，p.82。

因此，俄国形式文论派回避谈究竟哪一种语言技巧是文学文本的判断标准，他们提出文学性在于技巧的综合效果，即所谓“陌生化”。这就比较接近了符号学的态度。然而，正如厄立克所批评的“他们起先谈文学是什么，结果谈的是文学用来做什么。”① 也就是说，文学性的讨论从符形学领域移向了符用学领域。厄立克的评论一语中的，但从符用学来讨论什么是文学恐怕是不可避免的。

最早用符号学来定义文学特异性的是布拉格学派时期的慕卡洛夫斯基和雅柯布森。雅柯布森在1933年指出：

> 诗的功能在于指出符号与指称不能合一……除了把符号与指称合一的看法（A即A_1）之外，我们还必须意识到这种合一之不足（A非A_1）；这种对立是关键性的，没有这种对立，符号与客体的联系就变得自动化了，对现实的感知就消失了。②

从这里，我们看到他从俄国形式文论的“陌生化”论题向符号学方向过渡的轨迹。雅柯布森继续沿这个方向推进，终于在1956年提出我们第一章中已谈到过的符指过程六分法，提出了文学符号学最关键性的一个概念：“诗性即符号的自指性（selfreflexity）。”

当代符号学者中大部分人接受雅柯布森把符号自指性视作文学特异性的论点。例如托多罗夫认为文学性就是“符号指向自身，而不指向它物的能力。”③

---

① 厄立克，前引书，p.252。
② 转引自厄立克，前引书，p.154。
③ 托多罗夫《诗学》（Tzvetan Todorov, Poétique），1968，p.14。

雅柯布森的符号自指论不是没有问题的。什克洛夫斯基认为："艺术的手段是要使事物陌生起来，使形式有阻拒性，以便扩大感知的困难和时间。" ① 这也就是说，延长感知的目的是更新鲜地感知事物。而在上面引的1933年那篇文章中，雅柯布森基本上是与什克洛夫斯基的这观点站在同一立场上，即认为文学语言延长并加深我们对客体的感受。

但是，在1956年提出六功能说时，雅柯布森却认为语言由诗性功能与指标功能恰成反比，诗性功能"促进符号的可感性，从而加深了符号与客体之间的对立。"也就是说，诗性功能越强，反而越不能认知客体。

按雅柯布森的后一种说法，可以用下图表示文学语言的符指过程：

能指 ⇄┈┈┈→ 所指

在这里，符指过程变成了一个无限推迟的可能性，甚至根本没有必要加以完成。文学语言就变成了绝对的"不透明"，所指只是一个似存在非存在的影子。

布拉格学派出身的美国现代文论家韦勒克反对这种看法，他认为在文学文本中，尤其在小说中，文学语言"的确指向现实，讲到关于世界的某些事……辨别文学的唯一方法是看到艺术功能占主导地位。" ②

可以说，韦勒克的这种立场，是"半透明"派，即文学语

---

① 什克洛夫斯基《艺术即手段》(Victor Shklovsky, Art as Device), 文见托多罗夫编《俄国形式文论》，英译本，1974, p.86.

② 韦勒克《进攻文学》(René Wellek, The Attack on Literature and Other Essays), 1982, p.30.

言完全可以指向客体，只是其自指功能（诗性功能）占了主导地位。

实际上，雅柯布森自己也认为“诗性功能并不是语言艺术的唯一功能，但却是它的主导性的、决定性的功能。”诗性功能在非文学语言中也存在，只是不起主导作用。

这样，文学语言的符号过程可以用下图表示：

能指 ↶ ⟶ 所指

而各种文学技巧，其目的就不是用“诗性”来“加深符号与客体的对立”，而是用“自指性”加强能指优势。应当说，这个看法是比较适当的。

在下一章讨论文学语言时，我们将具体地讨论加强符号的自指性与能指优势的方法。

回到本章开始时的题目：究竟什么是文学？文学就是由于符号的自指性而使能指优势加强到一定程度的文本。文学性，就是由于符号自指性而获得的能指优势。

但这只是就符形—符意学而言的，是不全面的。它必须从符用学角度加以补充。下面的章节将从这后一角度补充说明文学特异性。

3.无限衍义与内涵符号学

意义问题是符号学的关键问题，从一定程度上说，符号学就是意义学。文学符号学就是研究文学作品意义的复杂构成。

索绪尔几乎没有注意意义问题的复杂性。在他看来，当能指与所指关联起来的时候，所指就是符号行为的意义，因为索绪尔认为所指就是概念，而概念就是意义。

这样看待符号的意义，就太简单化了，解码不等于释义，所指不等于意义，在文学作品中尤其如此。“绿”这个字指光谱中的某一段，这很简单。但当我们考虑到发送者（例如诗人王安石）在某个符号链（诗句“春风又绿江南岸”）中使用“绿”这个字，而这句话又被一个二十世纪的旅居北方的江南人读到，那么这个字作为一位符号，意义就很复杂了。实际上，在很多情况下，这个规约固定的所指——某段光谱——并不是我们所说的符号的意义。

从上面简单的例子可以看出，意义关系到许多因素：首先，符号发送者、符号链与符号接收者都与意义有关；其次，意义又与符形、符意与符用三方面都有关系。这些因素的交错重迭，使意义问题成为符号学中最错综复杂而且各派争执不下的问题。

然而，意义又是符号研究的核心问题。一个没有意义的符号不能算符号；一个意义没有得到理解的符号是零符号，或无效符号；符号学，实际上是现代各种哲学中最注重研究意义的一门哲学，而符号诗学也特别注意文学作品意义的研究。

首先，意义必然有一定的形式条件，即符号链的符形学条件，虽然这条件很难作公式化的规定。“春风江南又绿岸”“江南又绿春风岸”或许还是有意义的；“春风绿岸又江南”就很难说有意义了；再过份的扰乱，例如说“春绿风岸江又南”等等，就是无意义组合；但在现代艺术中，哪怕这种无意义组合也可能含有意义。在这里我们看到，不同性质的符号链，意义的符构要求严格性大不相同。一个数学公式或化学方程式，其意义符构条件比一句诗严格得多。这问题，我们在第一章中已谈过。

但是，符号链的形式条件与意义的关系，实际上难以作绝对的判断。“香稻啄余鹦鹉粒”为什么是绝妙佳句，而“江南又绿春风岸”却不是？在这里，我们进入了符用学与符意学边界不清的领域，我们看到了传统，风格、释义容忍性等各种历史的或主观的因素加入进来。

符号意义的符意学界定涉及好几个问题。

首先是意义的人工赋定问题。应当说，没有任何符号是“自然地”表达一个意义的，哪怕是“标示性”或“象似性”这样的“根据”也不是意义存在的必然条件。“无风不起浪”，风是风，浪是浪，风可能是浪的原因，但浪并不包含风的“意义”。看到浪就想起风是符号接收者的一种思维构筑，或者说，是他的符意思维的结果。绝大部分符号所依据的规约性，更是社会集体赋定的。

这里牵涉到的另一个问题是，同一个符号可能有多种意义。词语这样的“概念明确”而且简单的基本符号尚应分出一种或多种不同的外延义和内涵义，成句语言或成篇的文本，其意义就更复杂。

而在非语言传达中，我们遇到的是另一种困难：它们能被翻译成语言，但是原本复杂的意义在语言翻译中变得更不清楚。人的脸部表情的细腻变化非语言所能表达，所以看电影剧本与看电影是两码事；① 图象所表达的意义，常是语言所无法处理的。由于我们的思维不得不依靠语言，尤其当我们被要求

① 记得看过一部美国电影《雷格坦音乐》(Ragtime)，其中的女主角已不再爱她那伪君子丈夫，当丈夫对她说“我得离开了”。女主角说，“别把我一个人撇下”。但说这话时，特写镜头显示了她冷淡的表情，表示的是另一个意义：“走你的吧”。

讲清楚某种意义时，无法不使用语言，因此，意义被语言手段本身的条件限制复杂化了。

意义的符用学层次更需要仔细检查。

首先，符号的发送者很可能是有意图的，这意图表现于他心中“想指的意思”；他的情绪，他的生活经验所构成的有意识或无意识的倾向。发送者的意图可以给符号强加一些意义，这些意义并非我们以前谈到的三种能指／所指联系方式所能说明，因为它往往是强烈主观性的。通过某种方式，发送者能使他的意图成为符号意义的重要部分，甚至最重要部分。当我们与人谈话时，对方常会说：“这不是我的意思”，“我的话不是指的这个意思。”我们不得不承认他发出的我们接收到的那串话语符号的意义，至少一部分意义，是由他的意图赋定的。

这种意图性意义可以通过元语言操作强加于释义。

反过来，我们可以反驳作者的意图声明，说：“我认为你不是这个意思，你是在影射另一个意思！”这里，符号接收者有权提出他的释义，他对意义的理解。这种理解，当然也是主观的，但一般情况下接收者比发送者的主观性更为重要，因为符号的意义是在符号接收者心中得到实现的，他是符指过程的归结点，他拥有最大的发言权。

就拿我们在本章开始举的诗例来说吧，把符形打乱到何种地步就不成其意义？这要看接收者的“释义范围”。显然，这里很难有客观的判断标准，喜爱超现实主义诗歌的读者所允许的符形变化范围比不喜爱的人宽得多。这样，释义的符用主观性就改变了意义的符形客观性。

可以说，意义本身就是主观与客观结合的产物。哲学史、文学批评史上企图试立判断意义客观标准的学派很多，他们各

有其成绩，但是在总体上来说，尚未有成功的先例。

在这里，我们可以总结一下意义与所指之间的关系。

一般说，所指是规约性规定的，是集体赋定的一种（而不是全部）符意性意义，它基本上与一般说的外延意义相一致，因此，所指不包括内涵意义。由于内涵意义比外延意义容易受符用主观性的侵入。因此，所指基本上是与符号的客观性意义相一致。如果是语言符号，那么所指一般是指语词或语句的“字面意义”，如果是图象，那么所指一般说是指图象的直接象似意义。当然，这并不是一个十分明确的界定。

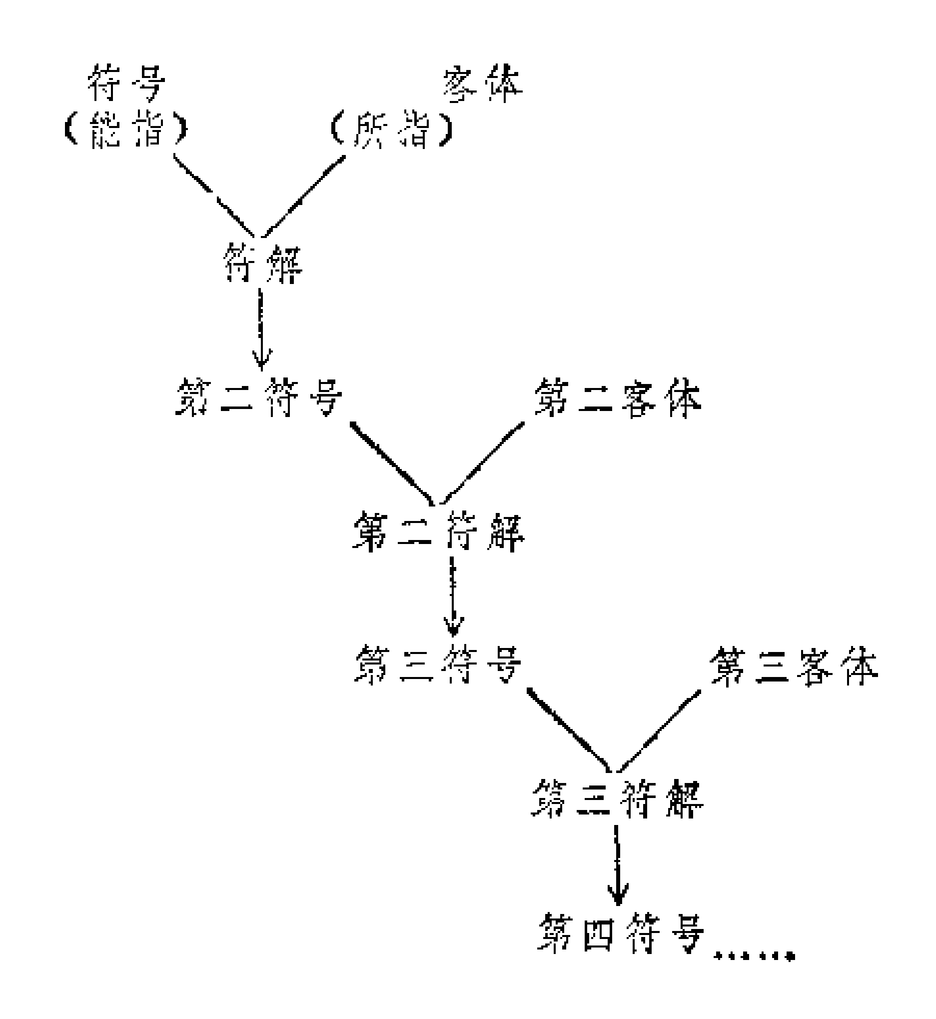
如果你在电视上看到一幅香水广告，上面画着一个著名女演员半仰躺着往颈脖上喷香水。这个图象的所指，是“此香水乃某女演员所用”，但其外延意义就复杂得多，有的只有电影的热心观众才能理解，因为他们看过这女演员演过的电影。对于我这个局外人来说，我根本认不出这位女演员，因此，这图象符号的所指就变成了“此香水乃女人所用。”如果我再“钝感”一些，我所理解的所指只是“某牌子的香水。”这样，意义（外延）范围大了，但内涵却小得多。因此，甚至所指意义，我们都只能说在某一传达集团（communication group）中大致一致。

皮尔斯认为，他的术语“符解”（interpretant），就是意义，而符解是介于能指（他称作“符号”）与所指（他称作“客体”）之间的一个“第三物”，而符解的最重要特征是能够成为新的符号。按他的说法，符号是“任何可以使另一物（符解）指向一个它本来自己也指向的客体，同时，这符解又能转成为一个符号，如此延续，以至无穷。”① 这也是说，符

① 皮尔斯，《文集》（C.S.Pierce，Works）1931，vol.2，p.228。

解本来是符号与客体的连接阶段，是表意过程。但它本身可以“象接力火炬”一样变成新的符号。

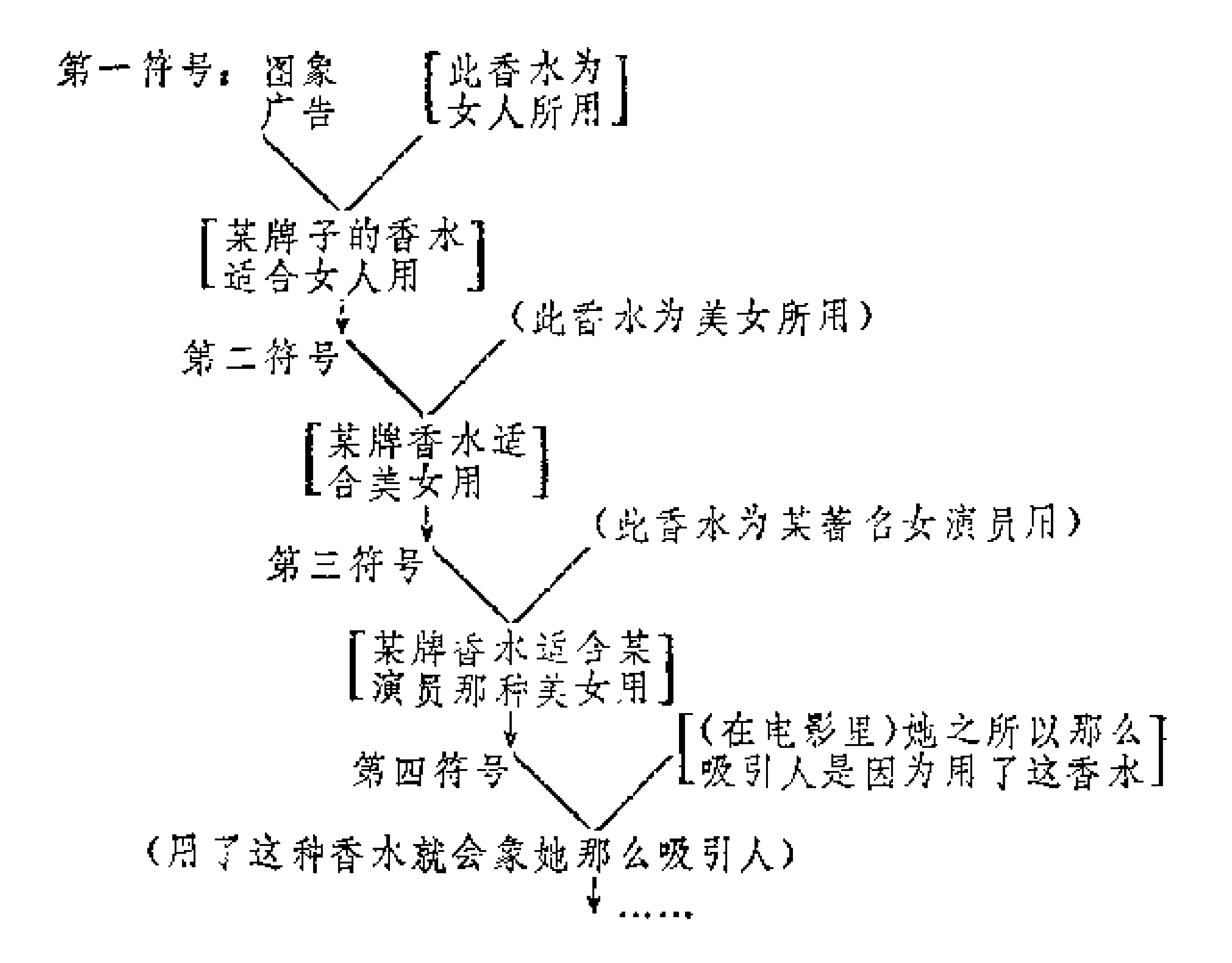
他说的意思可用下图表示：



因此，在皮尔斯看来，意义（符解）是具有无限衍义（unlimited semiosis）① 能力的。皮尔斯的图式并不太容易理解，让我用上面香水广告的例子来说明一下：

---

① 某些符号学家（例如埃柯），认为无限衍义是循环式的。“树”这词语使我们想起树的形象，树的形象又会使我们想起“树”这词语，因此两个符号互相说明（互相成为符解）。应当说，在一个特定的符号释义过程中，循环式的衍义不会无限循环下去。



按照我这样的图解，符解的符号无限衍义作用，是因为外延所指是固定物，是有限的，而内涵却是可以随释义不断延伸的。这个延伸是主观的，但并非无规律可寻，每个所指（客体）是貌似客观的、断言式的，但每个意义（符解）却是往主观中推入一步。

应当说，这样的派生到了某个阶段就会终止，而终止在哪一步，完全看接收者的“释义态度。”但是，消费者集团心理与大众传播模式，使广告设计者的意图经过那么多次的符号连续派生，依然能走向他原先意图的目的。这样，我们可以把广告设计者原先设想的意图性意义作为意义连续派生的大致终点，而各个符号接收者个人性较强的释义却会停在这点之前，

或再继续派生下去，甚至会沿不同的系列展开途径进行释义。

皮尔斯反复强调他的理论不是心理主义，而是思维行为本身的逻辑，也就是说，是客观的。但是，显然是符号接收者的主观心理将一层层意义累加到所指上去。

这个符号无限衍义概念对进行文学艺术符号分析很有用处。巴尔特就曾指出文学作品的意义实则上是无限衍义："意义并不终止于所指，意义是序列的重新排列。"

皮尔斯没有看到的是：只有内涵才能使符号具有无限衍义能力，而一个符号只有在特定的文化（包括文学艺术）中才有内涵意义。内涵本身就是文化的"互文性"之积累。信息论一般说不处理这样导致连续派生的内涵意义。而文化和艺术符号学之所以复杂，就是因为它必须处理这种内涵意义与无限衍义现象。

内涵符号学（connotative semiotics）虽然不一定限于文学释义，但文学释义却必然用内涵符号学。外延式的释义关闭了意义，而内涵符号学却无限地延伸意义。

中国古代哲学和文学理论似乎凭直觉领会到这复杂关系。《周易·系辞上》所谓"书不尽言，言不尽意"，陆机《文赋》中谈到的"恒患意不称物，文不逮意"，就已经把书、文（文本），与物(客体)或与言（内容）的关系看成浅层次的，而把文本与意（意义）的关系看作是深层次的。

外延与内涵的区别，不只是清晰意义与模糊意义的区别，不仅是"客观"指称意义与"主观"联想意义的区别，而是二种不同释义方式的结果。

因此，我们可以看到，在文学释义中，附加信码是必需条件。而附加信码的数量层次，实际上是无限的，因此，内涵符

与学释义使文学作品的意义无限延伸。

从这里，可以进一步推论，意义并不是文本中预先具有的，也不是作者意图所能规定的，因为那样就必然是有限的。意义实际上是批评阅读的结果，它不是阅读的对象，不是先于阅读而存在的。

因此我们看到对文本意义的三种不同的态度。

第一种，传统文学研究的态度，认为意义在于作者的意图中，而作者的意图很大程度上受制于他的个人经验和社会经验，他的心理条件和历史条件。因此，"知人论世"，研究时代背景和作者生平，成了文学批评的第一环，作者创作动机成为文学批评的指归。作品的意义是先于作品存在的，是"发送者"加在作品之中的。这种看法自古有之，但是一部分现当代现象学派文论家依然坚持类似的看法，虽然他们的论证复杂得多；

第二种，认为文本的意义在文本之中，在文本的语言中。作者的意图只是参照，如果意图在文本中得到实现，那么意图也只是一个佐证；如果意图在文本中没有得到实现，那这意图与作品意义无关。① 文本自身是一切意义的所在，文本的结构方式也就是意义的组织方式。因此，一切意义都必须在文本本身中，从文本的语言中寻找。这是大部份形式文论派别，包括英美新批评派和法国结构主义的共同立场。

第三种，认为文本的意义在文本之外，在文本的语言所无法直接表达的地方。因为文本直接表达的，只是其表层的意义，而表层的意义是假相的意义，是由文化程式和解码程式布

---

① 参见韦勒克与沃伦《文学概论》，"认为作者生平有任何批评的重要性是十分危险的，没有任何生平事实能改变影响批评的评价标准"（1948，p.80）。

置好的意义，是封闭的意义。①而文本的真正意义在文本之外，在文本无法表达的地方，在符号无限衍义的深处。这种意义的发掘要靠批评性阅读来构筑。这样，意义就是批评阅读的产物，是批评阅读者赋予文本的，而不是先在的。这是结构主义之后的诸文论派别，尤其是当代符号学文论所持的态度。

因此，有的符号学家，如意大利的柯尔蒂，认为文学作品是"有预谋地杀害所指……能指按照非传达性诗学原则消灭了所指。"②而巴尔特认为这是能指"在比赛中击败所指，击败规律，击败父亲。"③

4.复杂意义，无意义

上一节讨论的是意义的复杂层次与逐渐延伸。但意义的复杂性还表现在另一种情况，即在同一层次上，意义也可能出现多元。较早的形式文论称这种情况为"含混"（ambiguity），但后来大部分人沿用语言学的术语，称之为复义（polysemy）。

较早讨论复义现象的形式文论家，例如《七种含混》的作者燕卜荪，主要从词语的组成（符形方面）和词语的文本意义（符意方面）讨论复义。但是现代符号学发现复义的最根本问题在符用范围中，它与释义，与符号的具体运作密不可分。反

---

① 巴尔特认为外延式的释义是"法制经济"，是"政治压制"。这是法国知识分子激进式思维的典型。但可以认为把释义关闭是一定文化程式的要求。

② 柯尔蒂《文学符号学导论》（Maria Corti, An Introduction to Literary Semiotics）英译本，1978，p.84。

③ 希斯艾编《时代的符号》（ed. S. Heath et al, Signs of the Time 1971, p.49。

过来，复义又是检验鉴别符号释义的不同范畴的一个关键问题。

复义一般的定义是：某符号或符号链有几种不同的但均有效的意义，也就是说，一个形符有几个义符与之对立，绝大部分符号链都是复义的，因为不同的语境会使同一符号链具有不同的意义。①

举一个最简单的例子："他是个大学生。"在学者们中间讲这句话，意思是"他是个初学者"，"他没有经验"；在文化落后的地区讲这句话，意思是："他是个有学问的人"，甚至是"他样样都懂"。

剩下能保持单一释义的恐怕只有最抽象的数学公式或代号化的逻辑公式之类的符号。

语言符号如此，非语言符号的歧解情况就更普遍。除非在完全程式化的场合（如门岗或士兵的敬礼），姿势符号，副语言符号，图象符号等，都会造成歧解。因此，往往听到人们解释说："你别误会，我刚才笑一下并没有……的意思。"这里的原因是：规约性越强，编码性就越强，对歧解的控制就越有效。标示性和象似性的意义往往是难以固定的，容易随语境而转移的。

大致上说，复义产生于两种情况：

一是符号的形式相似或完全相同但因语境不同而意义不同，例如微笑这个表情，可以是讽刺，可以是赞赏；挥手，可以是

① 燕卜荪说"从严格语义学角度来看，任何句子都可能有歧解。"见燕卜荪《含混七型》（William Empson, Seven Types of Ambiguity）1930, p.1。

招呼，也可以是再见。在语言中，同音词（homonyms）是不同词，但字体形式相同，或声音形式相同，它常常引起意义混乱。

二是符形关系可以作不同的分解方式。在语言符号中，称为语法性复义。“美丽的女人的首饰”，可以指“美丽的女人首饰”，也可以指“美女的首饰”。一个聪明的广告商完全可以利用这种复义，实际上他们的招贴广告或电视广告，就是利用象似符号中这两者的复义。

布拉格学派的语言学家谢尔盖·卡切夫斯基（Sergei Karceyskij）比燕卜荪早一年（1929年）就提出复义作为语言符号构造的基本原则，他认为语言发展的一个内在动力，即同形性（homonymity）与同义性（synonymity）之间的对称二元关系。新词克服同形性以表达新的概念，但语言不断地发展旧有词汇的意义却是利用同义性。于是我们看到在信息不断扩大的世界上，词典也不断扩大。不仅条目增多，每个条目的内容也增大。拿汉语来说，从旧的单音节词不断地发展出新的双音节词，就是在同形性与同义性之间作意义发展新的意义序列。

复义应当与含混（ambiguity）相区分。含混是指意义由于各种原因而难以确定，而且复义往往是一个能指有几个所指，含混往往是一个能指／所指关系有不同的含义。也就是说，复义一般说是由于符形学上的问题造成多解，而含混是释义的不确定。

几乎任何符号都可以因为语境不清晰引起含混。半杯酒，有人认为是“倒满了半杯”，有人认为是“只倒了半杯”，这显然与心理语境有关。“他还没来”，可以是好事（“让我们有充分时间准备”），也可以是坏事（“我们等了太久”）。这与场合语境有关。

有人建议把含混分成两种。带有判断性但不确定的语句，称“含糊（vagueness），而无判断的不确定语句称作“模糊”（fuzziness）。“他还没来”，是含糊句。虽然可以在不同的心理语境和场合语境中有不同的意义，但“还没”点明了语言使用者是在等此人；“他过一会儿才来”，却是模糊句，因为这“一会儿”在符意学上就是不定量。

总结一下，我们可以说，复义—含混现象和意义问题一样，牵涉到符形、符意、符用三个方面。

文学文本产生复义几乎是必然的。在文学中可能出现二种不同的复义，一是语句复义，又称微观复义（micro-polysemy）；另一是主题复义，又称宏观复义（macro- polysemy）。这二者是互相制约的，语句复义如果不能纳入主题复义之中，成为其组分，那么语句复义就不成立，就是多余的；反过来，主题复义如果得不到语句复义的支持，也是落空的。燕卜荪的《含混七型》为人垢病，主要就是过于热衷于语句复义的剖解，而忘了语句复义还必须是主题复义的组分，必须被主题复义所制约。

复义是有意义的，但我们还经常遇到无意义符号链。既然意义有符形要求，那么符形的混乱程度越过一定限度的符号链就会变成无意义符号链。

无意义的符号链可分成三种。

一是逻辑上矛盾的符号链。短语如“一顿没有食物的晚餐”、“一个没有孩子的母亲”。语句如，“我比我自己还可恶”，“她既是我的朋友，又不是我的朋友”；

二是在完全无法辨认其符号性质的符号链：例如谵妄病人、婴孩、巫师等说出的一串声音，或是猩猩画的画；

第三种无意义符号链是在经验中完全无法验证的符号链，“燃烧的火”、“酒瓶中的逻辑”、“一首绿色的钢琴曲”等等。在这些句子中，不相容范畴的客体搭配成的横组合，无法在所指平面上重新组合。

很容易证明这些符号链是无意义符号组合，但某些逻辑上矛盾的句子，在日常用语中也能遇到，那是“偷换概念”的结果。“一个没孩子的母亲”常指一个曾经有过孩子的母亲，虽然严格说她现在已不是“母亲”；“她既是我的朋友，又不是我的朋友”，可以“说得通”，因为后一“朋友”是指有特殊关系的“朋友”。

在文学中，所有这三类无意义符号链都能遇到，而且都可以“有意义”。

因此，文学的释义的基本方法是解码的不稳定性：一方面，由于大量表面上“无意义”语句的存在，对文本的初步释义只能是使用不足符码，作尝试性的解释。不合常规的符形组织，使文本似乎是一种意义的逗弄，一种无法明证的意义的可能。但另一方面，文本的深入释义却需要不断地累加附加编码，以显示文本的文化传统性，显示属于个人，时期，流派的特殊词语结构（即所谓ideclect），即超出一般意义之上的大量内涵意义。

这样，就出现了文学文本特有的释义类型，即各种符码的共存与无限累加。文学文本似乎是有意用来击毁正常解码的稳定性。

美国现代诗人沃莱斯·斯蒂文斯有一首诗《松林中的矮脚鸡》，其开场是这样两行叫人目瞪口呆的诗：

Chieftain Iffucan of Azcan in caftan

Of fan with henna hackles, halt!

这几乎无法翻译，因为二行诗是在声韵上玩文字游戏。但是，它好象又是有意义的，究竟什么意义呢？

阿兹坎的酋长依夫坎，穿着棕色的
长袍，戴着红色羽毛，你停住！

著名诗评家布拉克墨尔几次引用这段诗，他指出这种诗，是"雄辩的小玩意儿装饰品"（gauds），但却不能当作开玩笑，因为它"用赤裸的，非雄辩的语言进行了高度的浓集"，"几乎完全避开了语言的纯传达功能，从而创造了情绪的表面等价物。"①

布拉克墨尔这话的意思是，斯蒂文斯的这段诗几乎完全无"传达"意义，也就是说，几乎没有所指，它跳过了所指而直接指向"情绪"，指向符用学意义的最模糊的边际——"心理语境"意义。它的字面义究竟如何，变成次要的事。

正因为如此，不少现代批评家认为路易士·卡洛尔作于十九世纪末的著名童话《阿丽思镜中游记》实际上为整个二十世纪现代诗写了一出幽默的开场剧。

阿丽思在国王的房间里发现一本诗集，她很感兴趣，但读到的却是这样一首"无意义诗"：

Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;

---

① 布拉克墨尔《现代诗的形式与价值》（R.P.Blackmur, Form and Value in Modern Poetry）纽约，1957，p.205。

All mimsy were the borogroves,

And the mome raths outgrabe.………

除了一些虚词外，所有的词全是胡诌出来的，无法翻译。但全诗听起来音韵铿锵，煞有介事。

骄傲的小姑娘阿丽思不好意思说她看不懂，只说“不太好懂”。但许多现代西方文论家认为这首诗“既是现代幻觉诗的讽刺，又是其样板”。① 布拉克墨尔则进一步推论说：“艺术中先后称为达达主义和超现实主义的整个运动，在诗歌方面，就是凭借蓄意把文字的正常含义从上下文中消除掉，以便从语言中解脱出姿势来。”②

让我们搁开这些西方文论家过于神秘的语言。可以说，很多诗句（不一定象阿丽思读的诗那样极端），意义在可解不可解之间。它们的字面义几乎无法抓住，似乎只是一种意义的可能性，一种意义的逗弄。它们几乎没有所指，丧失了传达功能。而在语用学的深层次上，它们有更大的可能被我们的释义能力重新组合起来。这种可能性可能永远无法实现，但可能性本身提示一种特殊的意义。

5.互文性与前文本

任何文学文本无法孤立地进行释义，因为世界整个被淹没在符号行为之中，也就是说，每个文本都淹没在文本世界之

① 参见夏皮罗《现代诗的散文解释》（Karl Shapiro, Prose Keys to Modern Poetry），1962，p.189。

② 布拉克墨尔《姿势语》（R.P.Blackmur, Language as Gesture），1959，p.41。

中。至少，应当说，在一个文化之中的所有文本，由于它们组合在文化这个巨大的文本结构之中，们不可避免地互相关联。

而这种相互关联必然影响到该文本的释义。

再进一步说，意义指向客体，指向客体的某种性质，这些性质在释义中构成了文本与世界的关系，而世界是个巨大的宏观文本结构。因此，文本与世界的关系构成另一种文本间关系。

所有这些关系都与文本的释义有关。

文本与一个文化中的其它文本之间的关系，常被称作"互文性"（intertextualité），与一个文本有关的其它文本就是"互文"（intertext）。互文是在文本之中隐藏着的一个文化中的文本传统积累，是"书中之书"。①要解读一首诗，就必须回溯诗中的对先前各种文学与非文学文本的典故，影射，借用，沿袭，继承，变更。而且，回溯到另一个文本又会带出一连串的文本，这个过程是无限衍义的一种特殊类型，它朝向一定的方向返溯。

互文性对文本释义的影响之巨大，可以在文类这问题上集中地看出来。

文类（genre，又译体裁）实际上是文本间的一种文化规定性，是互文性中比较明显的一种类型。把某文本归于某文类，例如，把一篇散文归于散文诗，或归于杂文，或归于回忆录，就已经把它与文化传统中的一系列文本联系起来。不管是从内容方面还是从形式方面进行归类，这文本就被纳入一定的

① 参见克莉丝蒂娃《小说文本》（Julia kristeva, Le Texte du Roman）1970, pp.133—146.

文本关系网络之中，就已经为该文本的释义指向一定的方向。各种文类或亚文类的区分就规定了释义时互文性参照的重点。例如，当我们把一篇散文视作杂文时，整个文化传统中杂文的演变史就被调动起来，一些著名的杂文家的作品就进入释义中的情境语境，我们就会自觉不自觉地把这篇散文与鲁迅的杂感，林语堂的幽默，周作人的疏淡等等相联系，相对比。这种联系决不是过渡的和不必要的联想，因为杂文这种文类，在中国现代文学的传统中不是无中生有地突然冒出来的。没有先前的一系列的传统，我们把这篇散文作为杂文来释读就失去了根据。

这种互文性主要涉及先前的文本，所以往往被称为"前文本"（pre-text）。前文本是对一个文本的产生或释义起影响的全部先前文本的集合。

但这里就卷入了几个复杂的问题。

首先，文本产生的时间与释义的时间是不同的，甚至，不同的释义者的历次释义，时间也是不同的。因此，同一文本就可有不同的前文本。张竹坡读《金瓶梅》时，《红楼梦》还没有出现，对他来说，《红楼梦》就不是《金瓶梅》的前文本。但对于我们今天读《金瓶梅》来说，《金瓶梅》与《红楼梦》的关系就是一个无法不考虑的因素。

这样就产生了一个奇怪的现象：不仅前文本对文本的释义施加影响，文本也能对前文本施加影响。虽然时间之流是不可逆的，但文本的释义时间却是在时间之轴上不断变动的。因此，《金瓶梅》是《红楼梦》的前文本中的一部分，而对《金瓶梅》的现代释义者来说，《红楼梦》也可以成为《金瓶梅》的前文本，《红楼梦》影响了现代释义者对《金瓶梅》的解

读。

这种逆向影响关系实际上是很常见的。例如艾略特的创作受到两个次要的法国象征主义诗人拉福格与柯比埃尔的影响，由于艾略特的成就，拉福格与柯比埃尔的诗作现在被更多的人所理解。

阿根廷作家博尔赫斯首先指出了前文本的逆向影响关系。他在《其它探讨》一书（1960）中指出"实际上每个作家都在创造他的先行者。他的作品修正了我们对过去的看法，正如这作品也修正了未来一样。"①

由于释义本身是个产生意义的行为，释义对文本来说不可能是中立的，客观的。释义者处于自己的时空环境和文化条件之中，他有自己的前文本，这前文本必然不同于该文本的产生时的前文本，加上每个释义者的阅读背景批评立场都不相同，所以即使同时代的每个释义者的前文本也各不相同。因此，客观的释义只是一个梦想，是不可能存在的。

早在1923年，英国批评家瑞恰慈就对索绪尔的能指／所指关系理论提出异议，他指出："在索绪尔那里，符号是双重的，即概念（所指）和声音形象（能指），这两个都是心理实体。没有概念，声音形象就不再是一个符号。这种说法的困难之处在于在符号的定义中就包括了释义的过程。"②

瑞恰慈的见解很精辟。但是他认为把释义包括在符号定义中是索绪尔理论的大漏洞，而实际上，这是无法避免的，没有

① 博尔赫斯《其它探讨》（Jorge Borges, Other Inquisitions）英译本，1964，p.108。

② 瑞恰慈与奥格顿《意义之意义》（I.A.Richards and C.K.Ogden, The Meaning of Meaning）1923，p.5。

释义，能指无法到达所指，符号无法产生意义，释义者的文化背景提供了他的释义能力，没有这种能力，符号表意无法形成。

6.逼真性与露迹

逼真性，是文学文本的接收者自觉或不自觉地搁置文学符号的人为特征，而把文学文本的内容直接作为现实，作为“真人真事”，在感情上甚至理智上信以为真，从而使文学文本的释义变成了现实认同。

不少文学流派(但并不是全部流派)以逼真性为其追求的理想效果。这时，文学意图语境往往带上了一定的目的性。在相当多的情况下，逼真性是在审美效果之外的任何效果的基础。弄吴弄珠客《金瓶梅序》说：“读《金瓶梅》而生怜悯心者，菩萨也；生畏惧心者，君子也；生欢喜心者，小人也；生效法心者，乃禽兽耳”。这些读者，从菩萨到禽兽，都是逼真性的奴隶，都把文学的逼真性认作了现实，而忘记了文学文本的艺术符号过程。

为促进这种逼真性，文学文本采用了一系列的手法。

手法之一，是所谓“锚定”(anchoring)。

把一个文本与另一符号系统（不是该文本本身的系统）连接起来，互相说明参证，以限定文本的释义方向。例如，将标题（非诗歌的说明）放在一首诗上，就是把诗歌文本锚定在另一个指称系统上；在地图上写上地名，就是把一个图象符号文本锚定在另一个规约系统上。它们都对释义起一定的限定作用。

在文学叙述中，经常采用的一种锚定是用地素、时素、人

素等把文学符号锚定在现实经验系统之上，以组成一定的“真实性”语境。

所谓“地素”（toponym），指叙述文本中涉及的空间范畴，如果用经验系统中的地名加以命名，就形成一种定名性修辞手段。因此可以看到，大部分叙述作品中采用真实的或貌似真实的地名，这样使虚构的空间因素产生逼真感。福尔摩斯据说住在伦敦贝克街120A号，贝克街是伦敦中心区地名，用足以造成真实感，尽管贝克街上没有120A这门牌号。唐人小说《南柯记》主人公梦中到达的国家称“大槐国”，三个字只有“国”字与现实经验有关，这锚定的效果就差得多了。

所谓时素（chrononym），与地素相似，即叙述文本中涉及的时间范畴的命名。如果用历史上“真实”的时间，就是一种锚定。往往一篇小说一开始就说明是发生在某某年的事，就是试图把小说中的事件说成是历史上真实的事，这是一种历史锚定。

所谓人素（anthroponym），即叙述文本中涉及的人物的命名。如果用一定的“真实”的，或貌似真实的方式命名之，也就把叙述文本与经验世界锚定，因为在经验世界中人的称谓有一定构成方式。

可以随手拈个例子来：莫言的中篇小说《红高粱》的第一句：“一九三九年古历八月初九，我父亲这土匪种十四岁多一点。他跟后来名满天下的传奇英雄余占鳌司令的队伍去胶平公路伏击日本人的汽车队。”

这段叙述中，除了个别词（如“伏击”，“汽车队”），其余全是地素、时素与人素，而且所有这些成份，全是有意安排的“似真”的名称，这样就使小说锚定在中国历史这个系统上。

正因为这个原因，中国古代小说，无论文言小说还是白话小说，每篇的开头都作这样的历史锚定。有研究者检查了《三言两拍》中的短篇小说，发现百分之九十作了明确的"真实"的历史锚定。而《十日谈》的一百篇小说，没有几篇有清晰的历史锚定，大都连"似真"的命名都不全。这可以看出东西方小说对真实感不同的态度。

由于历史的叙述常被认为是真实的，因此锚定在这些系统上能增加文学叙述的逼真性效果。

使用大量细节，以增加作品的具体性，也是一种增强逼真感的方式。对传达感觉经验而言，语言本不是一种顺手的工具。比起视觉形象（例如戏剧和电影），语言是"冷"的信息，不管如何逼真地描写一个景色，比从视觉上看到这景色的逼真感差得多。因此文学文本只能靠尽可能堆集能使读者回忆这些感觉的具体经验材料。十九世纪的自然主义小说就是试图用这种方法加强逼真感。

巴尔特认为现代文学的许多技巧，都是为加强逼真感服务的，他指出象书信体，假装重新发现手稿，遇见叙述者等等超叙述常用程式，都是资本主义社会为了推进其意识形态而采用的"自然化"方式：

> 我们的社会尽最大的努力消除编码痕迹，用数不清的方法使叙述显得自然，装作使叙述成为某种自然条件的结果……不愿承认叙述的编码是资产阶级社会及其产生的大众文化的特点，两者都要求不象符号的符号。①

所谓"不象符号的符号"，就是消除符号化的痕迹。在叙述中，

① 罗朗·巴尔特《叙述分析导言》，1968年，p44。

就是通过各种方法隐藏叙述行为，或使叙述行为镶嵌于一个自然的背景上。

因此，一般公认的公式是，逼真性与符号包含的信息量成正比，而与符号化痕迹的显露程式成反比。例如绘画所传达的细节量比摄影少（绘画比摄影"冷"），但符号化的痕迹（笔触等）却比摄影明显得多，因此绘画产生逼真感的能力就比摄影差得多。

然而，产生逼真感的能力却不同于逼真感本身，因为逼真感是在读者释义中实现的，其中有大量的主观因素，有文化传统所形成的释义程式。在一定的释义程式中，读者不自觉地忽视符号化的痕迹，实际上任何文类都会露迹，消除符号化痕迹的努力充其量只产生相对的效果。十九世纪现实主义小说中的叙述干预量比现代小说大得多，但那时的文化规程培养读者用信以为真的态度读小说。中国戏曲强烈的露迹——脸谱、念白、唱腔、诗化的语言、程式化的演技等等——并没有阻止传统文化中的中国观众为剧中人洒泪，"为古人担忧"。

这一点某些现代文论家也注意到了。苏珊·朗格曾指出：

> 欧洲观众看中国戏剧，总对舞台小工穿着日常衣服跑到台上来感到十分吃惊而且恼火；但是对习惯了的读者而言，小工的非戏剧服装本身就足以使他的上台成为不相干的事，就象电影院中领座员偶而挡住我们的视线一样。①

不少现代戏剧家，例如布莱希特，从观看中国戏剧中体会到露迹可以破坏逼真性。他们有意在戏剧中采用种种露迹方式，目

---

① 苏珊·朗格《情感与形式》(Susan Langer, Feeling and Form)，纽约，1953，p.324。

的是提醒观众戏剧本身的符号过程，来逆转“资产阶级戏剧”让观众盲信的圈套。某些导演（例如Richard Schechner）甚至学中国戏曲那样，让打光工走上舞台打光，从而让观众“看到戏剧世界上打着引号”。应当说，这些西方戏剧家是“误读”了中国戏剧，虽然这误读产生了积极成果。

但就现代文学艺术，尤其是“非大众化”的艺术而言，总的倾向是拒绝再以产生逼真性为目的，而相反地尽量露迹，以强调艺术符号本身的性质，强调能指本身的美学性质。这在绘画雕塑等造型艺术上表现得特别明显，在其它艺术部门中，也有所体现。在小说中，所谓“元小说”（metafiction）中的“反叙述”（anti-narrative）倾向，就是尽量使叙述的符号化过程露迹，不是用自然化来擦抹掉叙述逻辑与叙述程式，而是有意把叙述行为作为叙述对象。这个倾向，在西方和东方（包括中国）的小说中都越来越明显。

7．“期待”在释义中的作用

文学语言的二度元语言，在符形上建立，但必须在符意和符用范围内，也就是说，在文学作品的阅读中才能实现。

每个有适当文学阅读经验的读者，潜移默化地，甚至不自觉地接受了文学的符号解读程式。这种程式，与文学的类型（即体裁）有相当大的关系。对于不同体裁的作品，我们自然会有一定的解读方式。

为了便于说明问题，我们还是用诗歌来举例，因为诗歌的解读方式特征最明显。

首先，我们从诗之所以为诗谈起。关于诗的定义，一般文学概论对此似乎都有相当明确的论述，“诗歌是一种最集中地

反映社会生活的文学体裁，它饱和着丰富的想象和情感，常常以直接抒情的方式来表现，语言精炼，音调和谐，有鲜明的节奏和韵律。”①

虽然这个定义有可商榷之处（例如中国古典诗歌“直接抒情”就很少，这就是为什么西方现代诗人如此崇拜王维等大师的原因）一般说来，诗歌这种文类的确具有上述的形式和内容特征。但是，是否一个文学作品具有这些特征就不是散文而必定是诗歌了呢？不见得，散文也可以具备上面个别的，甚至全部的条件。

的确，文学的定义是困扰着自古以来的文学理论家的难题。从符用学观点来看，其它特征都不是决定性的，关键问题在于文类所引起读者的“注意类型”(type d'attention)，或“阅读态度”（attitude de lecture），②或者用更通行的说法，在于它所引起的“期待”（expectation）。推而广之：“各种文学体裁不是不同的语言类型，而是不同的期待类型……同样的语句，在不同的文类中，可产生不同的意义。”③

固然，早在二十世纪初，人们就指出我们的阅读方式有“散文态度”和“诗歌态度”之分④，但认为阅读方式反过来

---

① 《文学的基本原理》，以群主编，上海文艺出版社1979年修订本，下册，第393页。

② 热奈特：《体格之二》(Gérard Genette, Figure Ⅱ) 1969, Paris.

③ 喀勒《结构诗学》(Jonathan Culler, Structural Poetics—Structuralism, Lingustics and the Study of Literature), 1976, p.129.

④ 鲍姆《英语诗法原则》(Baum, Principles of English Versification) London, 1926.

决定文学作品体裁，却是新观点。

这些话的意思是说：诗歌的关键特征是在于它拥有一定标记，用来向读者提示："这是诗——应按读 诗 的 方 法 来 欣赏。"这样，读者的心理活动产生了定向反射，形成 特 殊 的"注意类型"，诗的其它种种特征在这个基础上才得以充分发挥作用。这个标记的设立，笔者称之为"定位"，也就是说，把一个文学作品放在诗的地位。

因此，诗人把一首诗分行写，与其说是因为他写的是诗所以才分行，不如说诗人用分行来告诉读者他写的是诗。除了分行，还有其它定位法：例如中国古籍中诗歌不分行，但标题或书名点明是诗；若单独出现（如题画时）则可以诗韵点明，散文诗不分行，却可以用短章，加诗题，甚至加韵等方法点明。还有其它定位法，但分行是最明确、最通行、最有效 的 定 位法。（当然，分行的目的不全在于此，它尚有把空间间隔转化为时间间隔这样一个节奏辅助作用，还有语意强调作用等等，换言之，诗中的空白是符号—功能体。）

这个观点，看来荒谬：诗之所以为诗，是因为我们硬定它为诗，也就是说，一首诗不当作诗来读它就成了散文。

的确，这说法并不全面。但让我们先检查它所说的定位引起的"期待"究竟是什么，再回头看这种方法究竟有多少正确的成份。

首先，解释一下"注意"与"期待"这两个术语。

在心理学上，注意这术语指的是知觉过程的选择性。我们不能同时感知周围世界中的一切对象，由于一定的信号刺激与人脑反应机能协调的结果，我们的意识有选择地集中在某些对象的某些特征上，而将其它对象与其它特征加以忽略，从而使

人脑的活动与外界事物形成定向的关系。从生理上说，这个将信号“过滤”的任务是由脑底网状结构完成的。

注意分无意、有意和有意后三种：无意的即不自觉的注意，产生于异常信号；有意的注意是人的意志控制的，用以完成一定的任务；有意后的注意是学习或训练的结果，训练使人培养出一套“释义程式”，只要给一个信号，就能引出一些已规定的特殊化的注意类型，这就是“期待”。①

受过一些诗歌阅读训练的读者，看到一首被定位的诗，我们的有意后注意就按一定的期待，指向这首诗的某些特征。这些特征可以分得很细，但按美国文论家喀勒的看法，阅读诗歌主要是四种：节律化期待，非指称化期待，整体化期待和意义期待。

节律化期待——我们读一首诗起作用的第一个期待，就是在理查兹所说“心耳”听到诗歌的声音时，从中期待诗歌的节奏音韵。例如我们在阅读古籍中不分行、不加标点的诗歌时，如果我们不知道眼前看的一段文字是诗的话，我们要读一阵才能从韵脚的重复等特征发现自己在读诗，往往这时我们又得带着期待从头读起，才能体会诗味。

在读自由诗时，这种期待发挥很大作用。自由诗的基本节奏结构与散文没有多大区别，它们都是以自然语调的节奏群（意群）为基本节奏单元的。只是在自由诗中，这种节奏由一定的方式加以整齐化了：诗人自觉地进行这一工作，但读者的预期也帮助进行这一工作。伊斯特曼指出：“被叫做自由诗的排

---

① 参见肯德勒《心理学基础》(Howard H.Kendler and Tracy S.Kendler,Basic Psychology) 1971,New York,pp.84-90.

印方式所能作到的最主要的事情，或者至少是最好的事情，就是使读者注意，并且使他保持注意，他是在读诗，而且要注意节奏。这样，如果作者愿意，读者同意的话，确实会产生一种微妙的节奏感。”①

请看这一段文字：

> 敬爱的周总理，我不能到医院去瞻仰你，只好攥一张冰冷的报纸，静静地伫立在长安街的暮色里。

这是典型的散文语句，但让我们给予定位，写成分行的形式：

> 敬爱的周总理，
> 我不能到医院去瞻仰你，
> 只好攥一张冰冷的报纸，
> 静静地
> 伫立在长安街的暮色里。

我们拿起这首已定位的诗，马上节律化期待使我们自然地把节奏单元的对比间隔强化（当然这种期待在经常读自由诗的读者身上起的作用更明显）。我们的“心耳”听到的实际上是这样的声音：

> 敬爱的　周总理
> 我不能　到医院去　瞻仰你
> 只好攥一张　冰冷的报纸
> 静静地
> 伫立在　长安街的　暮色里

---

① Max Eastman “The Literary Mind”，1932，转引自袁可嘉编《现代英美资产阶级文艺理论文选》下编，第136页注。

这里，整齐的节奏感产生于行尾音组的大致一致。① 这是李瑛的诗《一月的哀思》中的一段，没有定位时，有谁会想到这是诗呢？自由诗的节奏只不过比散文的节奏更整齐些，但基本的构成是一样的。

非指称化期待——经过诗歌阅读训练的读者都明白散文一般是直接的，实用性的，可以根据其表面意义来理解的，而诗歌则是远距离的，不能根据表面意义理解，而必须寻找其表面意义后的深远暗示。当郭沫若写道：

> 我飞奔，
> 我狂叫，
> 我燃烧。
> 我如烈火一样地燃烧！
> 我如大海一样地狂叫！
> 我如电气一样地飞跑！

假设诗中的语言形象与我们阅读时“心眼”看到的图画即意象有相当大的一致性，那么我们所见到的这个大呼飞奔事物，不会是一个人，更不会是戴眼镜的郭沫若本人。诗歌引起的特殊期待，使我们自然地跳过了诗中大部分词语的具体指称意义。抒情诗中的这个“我”，不是信件、借条中的“我”，也不同于小说或叙事诗中的“我”，那个“我”至少还有个虚构的实体，而在抒情诗中人称失去了表面意义。即使直接用于馈赠的诗：

> 李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声，

① 参见拙作“汉语诗歌节奏不是由顿构成的”，《社会科学辑刊》，1979年第1期。

桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。

汪伦身份是否考证明白对我们理解此诗意义不大。同样，莎士比亚写道：

哦听我说，当你读到这首小诗，
那时候我已经在土中消失，
让你的爱和我一齐悄然告终，
别再念起我这可怜的名字

——《十四行诗集》第七十一首

这里的“你”的身份，至今文学史家没有考证出来，却并不妨碍我们欣赏这些无比优美的十四行诗。如果莎士比亚有一封书信写了类似的语句，而我们找不出其收信者的身份，那么这信的意义就少多了。

不仅三个人称，实际上诗中所有的词具体的指称意义都淡化了，也就是说，不能“当真”。我们看这样一段非常实际的告白式的文字：

我是一个庄稼汉，走进区政府的大门，大事小事都办，办不了的事还可找宋主任商量商量。

诗人田间给了它诗的形式定位：

《我是庄稼汉》

我是一个
黑黑的庄稼汉，
走进区政府的
大门槛。

大事

　　也办，

小事

　　也办。

办不了的事

　　还可以找宋主任

　　商量商量看。

文字和前面基本一样，我只是故意在散文中去掉几个押韵的句尾，以消除任何定位痕迹，避免被当作散文诗。我们可以看到，非指称化期待把这些指称意义非常具体而浅白的词“透明化”了，给了它们深远的暗示。连“宋主任”这个特指的词都不再指任何具体的人，诗的定位迫使读者在阅读时把这段文字在接近象征的纵深水平上组织起来。

整体化期待——一部文艺作品是一个自足的整体，也就是说它在自己展开收结的过程中，提供了一个首尾完整的意义。在小说中这结构是外露的。无论有多少花样，小说总包括一个起承转合的过程。同样，阅读诗歌时，我们也有一种整体化期待，但诗歌的形式之变化比任何其它体裁多，篇幅能变得很短小甚至失去整体的起码结构，此时，整体化期待就能起极大作用。

让我们看美国诗人埃兹拉·庞德那首著名的诗《地铁站台》：

　　人丛中那些脸庞的幻影；

　　潮湿黝黑树枝上的花瓣。

这是意象派最脍炙人口的一首诗，评者认为它含意无穷：“表

现了现代城市生活那种急促性和非人格化，表现了人生之稍纵即逝感。”①或许这首诗的确有这么多深意，但它是从何而来的呢？从诗本身的词语中看不出什么特别之处；庞德自己说这首诗之成功是因为他使用了从东方诗中学到的绝技——“意象迭加”（Super-position）：“意象表现一瞬间感觉与情绪的复合体。”实际上就是用一个比喻性意象不用任何联系词“迭加”于一个描述性意象之上。这种手法，实际上古今中外诗人常用，并没有什么特别的地方。例如辛弃疾的词：

照影溪梅，怅绝代佳人独立
便小驻，雍容千骑，羽觞飞急……

——《满江红·题冷泉序》

诗句很美，但我们几乎没觉察第一句中有个意象迭加。

因此，庞德那首诗的效果关键并不在意象迭加技巧上，而在于它的简短，只剩下这两句。作为一个文学作品，读者对它有一种整体化期待：不是把它作为一个完整文学作品的一部分，而认为这首诗在两句中达到了自我完成——正是由于这种期待，这两句诗份量陡增，暗示了它在字面上没有表现的东西。实际上，是读者的释义把它补足成完整的作品。

惠特曼的诗也不一定是洋洋洒洒一泻无余的巨制，他自己认为诗的意义应当“隐蔽掩盖”，但是他也明白只有他的小诗达到了这个标准。②请看他那首著名的一行诗：

---

① A Guide to American Literature from Dickinson to the Present Day, p.79.

② 《与惠特曼相处的日子》，卡本脱等著，中文版，1955，第25页。

《给老年》

从你，我看到了那在入海处逐渐宏伟地扩大并展开的河口。

这的确是一首意义深远的佳作，但它能作为一首完整的诗站住脚，是否因为这一句话固有的意义完整性？不见得。我再举一首惠特曼的诗：

《生命》

假如你再要见我，就在你的脚底下找吧！

我敢说这首诗意境比《给老年》还要深远。但实际上这是我从长诗《自己之歌》中随便找出来的一行，题目是我加的，目的是用标题来定位，以造成“整体化期待”。同样这一句诗，放在那首气象万千的长诗中，意义就薄得多，因为它在那里只是符合链中的一个单元。

美国当代诗人肯尼思·雷克思诺斯所译中国古典诗歌选中有一首题为《寒月》的很生动的诗，① 我想了很久不知原诗是哪一首。到后来想起“整体化”期待问题，才恍然大悟原作是这样的：

> 鸱鸟鸣黄桑，野鼠拱乱穴。
> 夜深经战场，寒月照白骨。

熟悉唐诗的读者马上会认出这是杜甫《北征》中的片断，原是一

① 王红公《中国诗百首》(Kenneth Rexroth, 100 Chinese Poems), 1958, p.45.

段旅程的描绘，在全诗只起局部的烘托气氛作用，但抽出来后，却成了一首具有动人心弦的完整意义的小诗。

反过来说，象柳宗元《江雪》这样能引起无限联想和哲理思索的短诗，如果只是一篇较长诗歌中的一段景色描写，那还剩多少意义呢？

如此例子太多，读者可以自己试验一下。长篇小说的片断很难变成短篇小说，它们的完整性是内在的，而诗的适当片段（当然不是任何片段）只要给予定位，经常可以变成一首完整的短诗，象斩断的蚯蚓各自成为完整的新个体一样。这是因为，它的意义之完整性是可以靠释义程式来达到的。

最后，也是最令人迷惑的，是意义期待，它与本章中所讨论的文学语言诸特征关系最密切——它解释了为什么文学语言搞出那么多花样，在能指／所指关系上如此变化多端，在符形上如此反常无理地组合，却依然会有意义。

诗句之所以有意义，往往是因为它们是诗句。这话不是循环定义，而是说，诗句的文类释义程式，创造了反常的元语言。

在讨论“无意义”时我们举的大量例子证明，一首内容形式都不错的诗，如果不给予任何定位标记，也就是说，让人当作散文来读，实际上它作为诗的种种优点很难被体会出来。英国文学理论家赫伯特·里德曾说过：“诗中的词在思想活动中产生并再生，这些词是一种‘待变物’（becoming），”这说法是有道理的。定位和期待是帮助“变”的条件。

当然，这里谈的都只是阅读时的情况，如果诗是朗诵出来的，我们靠听来欣赏，这时也有定位和期待问题，但这时定位的方式不同，而期待的类型也有一定变化。

讨论到此，我们可以看到，这种“诗化”阅读，很类似我们在第一章中描写过的“符号化”看星象，看风水。的确，它们都是用符号的释义程式对能指进行一定的类型化。

8.文学文本的符号学特征

这样，我们就可以总结一下文学作品作为符号的诸特征。

首先，从符形学上来说，文学语言是强烈的反常规：在各种比喻、象征和词的配合上，以反常为理，亦以反常为利。可以说，常规语言在文学中虽然大量存在，尤其在散文和小说，几乎全部在常规语言中展开，但文学语言本质上是反常规的。

最早自觉从符号学角度研究文学的布拉格学派文论家慕卡洛夫斯基首先提出了文学语言的定义，“系统地违反规范标准”，而且“违反标准的方式越多，语言中诗歌的可能性就越大。”① 这样，常规语言就只成为一种背景，用来衬托文学语言的艺术化扭曲，而扭曲了的语言就在这个背景上被“前推”出来，而且“前推的强度到达这种程度：以传达作为目的的交流被后推了，前推似乎以它本身为目的，不服务于传达，而是为了把表达和语言行为本身置于前景。”② 文学语言的反常规使它迥异于常规语，从而获得了符号的自指性。

法国当代符号学家惹奈特对这观点提出了挑战：索绪尔语言学的根本出发点，是认为语言的音与义不相配，“无根据”，

---

① 慕卡洛夫斯基《标准语言与诗歌语言》（Jan Mukarovsky, Standard Language and Poetic Language）英译文见弗里曼编《语言学与文学文体》纽约，1970，p.42。

② 同上，p.44。

能指与所指之间的关系是任意的，武断的，只能靠规约性来维持。但是热奈特认为“诗歌就是靠语言的缺陷而存在。如果语言都是完美的话，诗歌就不复存在了，任何话语都成为诗歌了。”因此，诗歌语言不是不正常的语言，相反，常规语言反而是不正常的，有缺陷的，诗歌语言正是为纠正这种缺陷而设。诗歌语言就不是扭曲的语言，而是“与语言的实质有密切的联系”。①

其实，慕卡洛夫斯基的看法与热奈特的论辩都有理，但侧重面不同。慕卡洛夫斯基是从符形学来谈的，从符形学来说，文学语言的确反常。热奈特是从符意学来谈的，从符意学来说，文学语言的最大特点是用各种方法建立二度根据性，也就是说，在原来无根据的能指／所指关系上加上一种根据性，②从而纠正常规语言的缺陷。③

二度根据性是文学语言的基本符意学品质，是使文学语言区别于非文学语言的根本特征，它使文学语言既能加强能指优势，巩固符号自指性和可感性（也就是说，躲避传达功能，不“透明化”地指向所指），又具有复杂的，多样化，与世界相联系的意义。没有二度根据性，这个奇迹不可能完成。

---

① 热奈特《诗的语言，语言的诗学》(Gerard Genette, Langage Poétique, Poétique du langage) 文见克莉丝苔娃编《符号学文集》(Julia Kristeva, Essais de sémiotique) 海牙，1971，p.437。

② 这是我造的术语，建议英译为“Secondary motivation”。

③ 热奈特认为文学语言所做的是使能指与所指互相靠拢。靠拢的办法有二个：利用音韵或其它“感性形式”使所指向能指靠拢；或用另铸新词，使用修辞格（包括形象比喻）等使能指向所指靠拢。我不同意这种“靠拢说”，因为靠拢意味着能指优势的冲淡或消失。

美国著名东方艺术史学者费诺罗萨在1908年写了一篇奇文——《作为诗歌手段的中国文字》。费诺罗萨逝世后，此文手稿落到了美国现代诗的开拓者埃兹拉·庞德手中，他兴奋地声称这篇论文提出了“一整套全新的美学价值观”，可以导致美国的“文艺复兴”。

这篇奇文后来被不少美国诗人称为美国现代诗的“圣经”，虽然它的出发点看起来（尤其在中国人看起来）完全不能成立：费诺罗萨认为“汉字的表记远非任意的符号，它的基础是记录自然运作的一种生动的速记图画”“汉字的早期形式是图画式的，即使在后来的规约性变形中，它们对形象思维的依靠也很少动摇”，而西方文学，很遗憾，只是“代数符号”，“与事物之间没有自然的联系，一切都依靠规约性。”因此，西方语言是落在“中世纪逻辑的暴政”之下，思维变成了“贴上标签的砖块。”①

他举了个例子：

人　见　马

他说：“每个字中都有腿：它们都是活的”，“汉字的方法遵循自然的提示：首先是人用两条腿站着。其次，他的眼睛在空间中运动：用一个眼睛下长两条腿来表示，眼睛的图画变了形，腿的图画也变了形，但一见难忘。第三，马用四条腿站着。”②

我们撇开汉字是否至今还有象形意义这问题不谈，使庞德

① 费诺罗萨《作为诗歌手段的中国文字》（Ernest Fenollosa, Chinese Characters as Medium for Poetry）1936，伦敦，p.10。

② 同上，p.13。

和其它美国现代诗人激动的是文学语言作为符号取得“根据性”的可能，而诗歌只有靠这种根据性，才能跃过能指优势与能指孤立之间的深渊。显然，不仅是西方语言，汉语也一样，无法从原始文字的象似中去取得这种初始根据性，而只能用其它办法来取得二度根据性。

费诺罗萨这篇文章从错误的前提出发，却提出了一个很有意义的号召：诗歌应寻找语言丢失的根据性。

现代诗歌越来越走向符号自指，同时并没有丧失意义的深度，正是靠各种“反常合道”的方法建立起来的新的根据性。所以庞德高兴地说：“费诺罗萨在探索一种我们未知的艺术时，……看到了近年来已在‘新的’西方绘画和诗歌中取得成果的思想方法。他是个先驱者，虽然他自己没有意识到这一点……他逝世后发生的艺术运动证实了他的理论。”①

最后，我们谈到文学作为符号的符用学特征。上一节我以诗歌为例说明了释义程式对一种特殊文类——诗歌——的决定性作用。推而广之，文学与非文学这个最大的文类区别，也有赖于释义程式。

我们可以看到非文学作品（《庄子》、《左传》、《史记》）也可以当作文学作品来读，而文学作品，也可当作非文学作品来读。直至今天，还有不少人对文学作品搞“对号入座”，就是明证。

大致上说，在信息不发达时代，在文学尚未在社会上建立起足够的阅读经验时，对很多读者来说，文学与非文学界限是不分明的，文学常是一种“借用文本”。

文学作为一种特殊形态的艺术文本，是文化发展到一定程

① 庞德为费诺罗萨上引文写的按语，同上书，p.1。

度后的产物，因为这时读者已积累起足够的文学阅读经验，而构成社会上普遍的文学释义模式。

> 有的文本比其它文本更容易变成孤儿，因为其阅读程式不可能提供一个继父。例如，读一篇政治演说，就是受制于一种目的论，就是把此文本视为受一传达目的所控制，文字的程式和其它有关的社会秩序帮助建立这样一种目的论的读法。而文学则把文本本身前推，让'本质性的飘浮'和语言的自足的生产性自由地发挥作用。①

这也就是说，文学之所以是文学，是因为它被用文学的阅读程式来读。换句话说，文学被作为文学来释义，往往是由符用学中的"文化语境"确定的。

为此，罗朗·巴尔特建议把成语"谋事在人，成事在天"改成"谋事在文，成事在人"。

这话自然会引起疑问：是否任何文本用文学程式来读时都成了文学？

不是，只有那些在符形学和符意学特征上多少具备我们上面说过的文学语言特征的文本，才能作为文学来读。《庄子》"逍遥游"可作文学来读，是因为文本中有大量比喻和象征建立的二度根据性；《左传》和《史记》的某些章节可作文学来读，是因为它们有文学叙述的若干重要特征。

因此，使一部作品成为文学文本的文学特异性，不能从单方面来找，文学作品既然是符号，它的特异性就会贯穿符形、符意、符用三个方面。反过来，也只有这三个方面结合起来，

① 喀勒，前引书，pp.132—133。

才能最终捕捉住这个难以捉摸的文学性。

最后，我们再从第一章所罗列的符号的十八种分类法，将文学语言与科学语言作一对比。由于文学本身与科学文本的类型都很多，这个对比不可能很精确。但是，如果我们把这些对比综合起来，并且加上本节中已做过的从符形、符意、符用三个方面的论述，文学语言的特异性可以说比较明确了。

首先，文学作品是全过程的符号。它不可能是没有接收者的零符号，一篇从来没有人读过的作品不能算文学作品，因为作品的多层次意义必须在语用方面展开。而科学文本可以是零符号，对没有读者读到过的科学论文手稿，我们不能否认它的意义已存在的完整性。

文学文本和科学文本一样，是纯符号，它们都是语言构成的，是纯粹用来传达意义的，不可能具备实用功能，当一本书用来“覆酱瓿”时，当然就不再是文学。

文学文本和科学文本一样，必然是符号链。虽然它们都明显是可分解的符号，它们的横组合关系有明显的句法。但是，文学文本的横组合各成分之间被加上了多种关联性，使得它越来越难于分解，整个文本几乎构成一个整体信息；而科学文本基本上是可分解的，其各部分与整体有联系，但比较松懈。因此，文学文本对翻译的阻拒很强，而科学文本基本上能翻译而不失原意。

文学文本是明显的能指优势符号，各种文学技巧的目的是不断地加强这种优势；而科学文本是所指优势符号，其表达方式完全为传达内容服务。

文学文本既然是语言组成的，它也就与语言一样，主要靠规约性（非根据性），而缺乏象似性和标示性（根据性）。但

是文学文本在语言的初度非根据性上用各种手法加上了大量的二度根据性。科学文本几乎没有二度根据性，因此是纯规约性的。

文学文本可以大量印刷（有许多单符），而且印成不同版本（有多种形符），但一个文本就是一个义符。与广告不同的是，对每个读者而言，他一般只需要一本即可，即只接收一个单符即可，广告几乎强迫人接收同一形符的许多次单符，有一种强制性的复现率。

文学文本是弱编码符号，靠解码程式只能解开浅层次的字面意义，而文学文本的意义主要是深层次的，甚至深入到文化语境之中；而科学文本是强编码符号，只要解码与编码对应就能顺利地完成原意传达。

文学文本是语言构成的，因此是初始符号。但文学作品有二度符号特征。

口头表述的文学文本只能短距传达，而书面文本是长距的，不但跨空间而且跨时间地传达（新的渠道——广播、电视、录像——使口头文学文本也变成了跨时空的长距传达）；科学文本，除了在讲堂宣讲之外，均是长距传达。

文学文本和科学文本都靠语言构成，因此都是人工符号。

书面的文学文本基本上是单中介的，但可以调动听觉与视觉等中介（分行，分段，音韵，节奏等），组成复中介；科学文本是单中介的。科学文本中的图象图表，与文学文本中的插图一样，都是文本之外的补加手段。

比起其它艺术门类，例如戏剧、绘画，文学是“冷”符号，它的相关信息量并不大。

关于文学文本的“噪音”问题，是有争论的。巴尔特强

调“文学无噪音”，文学文本的每一成份都与总体意义有关。我认为文学文本即使在二度根据性覆盖下，也可能有噪音，只是其噪音很难确定，因为其意义游移不居，但即使“完美的杰作”也不能说没有任何废话。科学文本，是语言层次上的传达，它继承了语言本身的噪音。

文学文本在意指六因素图中，独占中间的位置，有强烈的符号自指性，即指向信息本身的“诗性”，但正如我在本章中分析的，它也有强烈的交际性，情绪性，和元语言性，它的功能不是单一的；科学文本是指称性的，主要起传达作用。

文学文本是宽幅的，其纵聚合段几乎比任何其它符号现象都宽；科学文本与之相比，是窄幅的。

文学文本是有句法的符号链，但其句法的变易性比科学文本大；科学文本也是有句法的符号链，一般说，其句法比文学文本严格。

书面文学文本在呈现形式上是空间的，但其展开方式却有时间性，诗歌节奏与叙述时间等文学文本的重要特征都依赖这种时间性，因此是空间—时间双向的符号链；科学文本同，只是科学文本的时间展延，并不具有特殊意义。

9.文学文本的符号学分类

由于文学文本已发展成一个庞大的种群，各种文体、风格、体裁、流派、方法，纷然杂陈，因此对文学文本进行分类，似乎是任何文论学家都必须做的工作。分类本身，就是对文学文本所包含的各种品质进行检验。

从符号学处理文学类型学，可以得出迥异于一般文学概论

的一些分类。

雅柯布森在详细讨论了横组合与纵聚合双轴关系之后，进一步提出了横组合关系即转喻性（邻接性），纵聚合关系即隐喻性（替代性）。他进一步发现某些文学文本具有较强的转喻性，可称为横组合式文本；某些文本具有较强的隐喻性，可称为纵聚合式文本。早在三十年代，雅柯布森在对比帕斯捷尔纳克与马雅柯夫斯基时就指出前者的语言有较强烈的横组合倾向，而后者有较强烈的纵聚合倾向。因此，前者是散文型的作家，而后者是诗歌型的作家。① 在五十年代，雅柯布森又把他的这二分法推及其它一些文类区别。此后，巴尔特又作了一些增添。可以把他们的看法列成下表：

	横组合性（转喻性）	纵聚合性（隐喻性）
	散　文	诗　歌
雅柯布森举例	英雄史诗	抒情歌曲
	现实主义	浪漫主义，象征主义
	电影的特写与蒙太奇	电影叠映镜头
巴尔特举例	通俗小说	论文
	报刊新闻	格言式文章

乍一看这张表很叫人迷惑，但是仔细观察一下，可以看出第一列的文体强调连贯，强调组成；第二列与第一列相较，意义比较"深远"，强调替代，或强调暗示。例如电影特写与剪辑镜头，是靠邻接推进电影的情节线索，而叠映，则是靠比喻关系

① 雅柯布森为帕斯捷尔纳克自传1935年捷文版所作序言，转引自玛捷依卡"《艺术符号学》序言"（L·Matjeka *et al*.Semiotics of Art）1976，p.xix。

连接。巴尔特的例子，更不好懂，他的意思是通俗小说的特点是联贯，而论文需要依靠替代来下定义。

这个分类中最使我们感兴趣的是雅柯布森把现实主义视为横组合性，把浪漫主义视为纵聚合性。雅柯布森对此没有详细解释，但我们仔细考虑这个提法，可以发现它有道理。所谓"现实主义"的作品，必须与客体有相应的关系，至少使读者认出客体的某些重要特征。为了达到这个目的，在横组合上就强调上下文的联络关系，以期组成一个与客观经验同型对应的符号链。这种同型性，由于与我们的关于世界的经验有相应之处，可以造成阅读时一种逼真感，一种与经验的认同。这样贯穿整个作品的横组合同型性，就变成了一种弥漫于整个文本的二度根据性。

我本人想对雅柯布森与巴尔特的这张表添加一个重要的项目：叙述作品，其主要特征是横组合性。诗歌作品，则是纵聚合性。我是从文学文本的二度根据性产生的途径来考虑这个问题的。下面第四第五整整二章，主要就是想说明这个区别。二度根据性的目的是使语言变成艺术，是克服语言中介的固有缺点，并创造艺术的独特元语言，用以导向艺术性的释义。

而浪漫主义一象征主义则相反，它们并不想制造逼真感，因而对横组合联接方式与客观经验的相应性不感兴趣。相反，它强调的是出奇制胜地用词，是利用各种修辞手法（包括私立象征）来建立自身独特的元语言，以保证释义时的意义丰富性。因此，正如我们在前几节中已详细分析过的，这类作品的语言努力扩展纵聚合段的幅度，以取得反常的效果。

莱辛似乎有点悟到这中间的症结所在。他在一封通信中写道：

诗应该努力把它的人为的符号提高为自然的符号，这样才能有利于散文而成为诗。做到这一点所凭借的中介是文字的语调，文字的位置、韵律、修辞格和转喻、明喻等。所有这些中介使得人为的符号更象自然符号，但是实际上并不能把它们变为自然的符号；从而所有仅运用这些中介的体裁应当视为较低级的诗，而最高级的诗将是把人为的符号完全变化为自然的符号那种诗。戏剧诗即属此类；因为在戏剧诗中，文字不再是人为的符号，而变成了人为的对象的自然的符号。亚理斯多德说过，戏剧诗是最高级的甚至是唯一的诗，而史诗只有在大部分是戏剧性的，或可能成为戏剧性的情况下，他才把它放在第二位。①

莱辛敏感地体会到只靠语调、韵律、比喻的诗，与戏剧诗或史诗（叙述作品），目的都是相同的，即改变符号性质，但用的手段却是不同的。

苏联符号学特别重视文本与文化的关系，因此，他们特别强调文本在整个文化体系中所具有的意义。

苏联当代符号学家洛特曼和皮亚季戈尔斯基从文本与文化的关系上提出一种文本分类。②这两位苏联符号学家认为文本信息可能在三个层次获得意义：次文本意义(即语言学意义)，文本意义，超文本意义。这三种意义的组合就形成了文本不同的类型。根据他们的看法，在一个社会中通行的大部分语言信息只有语言学上的意义，它们是一大堆非文本，与文化没有多少关系。文本，应当是“可以揭示文化系统内在意义的，具有某种附加的表达性特征”。

① 莱辛致尼柯莱信，转引自韦勒克《近代文学批评史》，中译本，1987年，第221页。

② 洛特曼与皮亚季戈尔斯基，前引文，pp.131—135。

他的意义三层分析法可以这样理解：次文本意义（语言学意义），即字面意义，可以用常规符码分析的能指／所指基本关系，即初度规约性。文本意义，是已经超越到简单的外延之外的，以整个文本作为一个非分解性符号时所具有的复杂意义，其中包括了一般的符用学意义；而文化意义，即深入到文化语境中的与整个文化中先存与共存的文本相依赖的文化价值。

在这个论证基础上，洛特曼与皮亚季戈尔斯基提出了一种文本的八分类式：

类别		次文本意义（语言学意义）	文本意义	超文本意义（文化意义）
Ⅰ	“广泛范围”的文本，例如直接接受民间口头创作的听众接受民间故事	+	+	+
Ⅱ	取消解释者，从外部消除符号性。	+	−	+
Ⅲ	“过于仪式化”的文本，“太艺术化”的文本	+	+	−
Ⅳ	大部分语言信息没有文本与文化意义	+	−	−
Ⅴ	“困难化”、“神秘化”的文本，语言学意义被消除	−	+	+
Ⅵ	文本无法理解到不具有文化价值的程度	−	+	−
Ⅶ	诗人们所谓“沉默”的意义	−	−	+
Ⅷ	完全的沉默	−	−	−

这表并不太容易理解，我逐个大体上讲解一下：

第一种文本，是“任何广泛范围的文本”，洛特曼举的例子是民间口头文学和神怪传说。它们的意义是全面的，原始状态的文学，信息不发达时代的文学，要担负起全面的意义责任；

第二种文本，是具有所谓“高度真实性”的文本，它否定了作品的符号特征，似乎作品字面意义就是真实情况，就自然地与文化环境取得了联系。自然主义，或“现实主义”的文学似乎就追求这个目标，契诃夫就认为他想说的“作品里全写了，”而别林斯基认为“哪儿有真实，哪儿就有诗歌。”文学作品似乎不是作为符号存在，而是真的成了“生活的镜子”。这种作品使读者自愿地把文本中所写的作为现实，从而与作品世界取得高度的认同，而现实主义批评家也就降低到一个比较能说会道的读者的地位；

第三种类型，有唯美主义的倾向，文本被过分艺术化，个人化自我封闭，与世界无关，只是艺术家自己的摆弄。它们看起来由于过分“艺术化”而过于象一个人造的符号，因此失去了与客观世界的联系，也失去了深入文化语境的能力；洛特曼等说的“仪式化”，指宗教上认为过于复杂的繁文缛节仪式实际上破坏了宗教信仰的真诚，或是过分仪式化的崇拜失去了逼真性；

第四种，就是上文中说过的，只具有语言意义的大部分“传达性”的，只具有实用功能的文本。它们与文化无关。如果文本全都返回语言学意义上去，那就意味着“文化的毁灭”；

第五种文本，是神秘主义的，包括一些宗教的秘典，也包括一些困难的现代派的作品。在这些作品中，字面意义变得很

难理解，但并不妨碍它的文本意义和文化意义，但这时，解释者（巫师，牧师，批评家等）就成为担负起释义责任的主要人物。可以说，它们之所以成为文本，正是因为它们语言上的难解，而社会的文化惯例又使我们承认它们是可解的。简单地说，它是一种非文本被文本化，正如自然现象被符号化，在一定的历史文化条件下，我们可以观察到这种文本化现象；①

如果这种语言困难超出了一定限度，例如无人能解读的古代文字，例如实在无法理解的作品，那么，虽然我们没有充分证明说明它们不具有文本意义，但它们与文化的联系就中断了，这是第六种；

第七种，就是我们在第一章第一节中说到的特殊类型的零符号——有意义，但找不到能指。老子说的“大声希音”，陆机说的“叩寂寞以求声”，洛特曼举的例子：“只有缄默才能说话”（茹科夫斯基诗句）等；

第八种，不存在。

对于文学文本而言，最主要的是一、二、三、五四种，它们分别划出了通俗文学，自然主义式的文学，唯美主义式的文学和现代主义文学这几种不同类型。

洛特曼与皮亚季戈尔斯基的八分类，与我前面谈的，不完全相应，但也有相通之处。介绍于此，无非是告诉大家，文学是一个非常复杂的领域，即使从符号学角度加以研究，也可有

---

① 《孟子》云：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓圣。”或许我们可以把“充实”，“光辉”，“化之”理解为文本意义的三级，而当“大而化之”却“不可知之”时，文本的崇高地位便被确立。

完全不同的结果。

他们的看法与我相同的地方是：文学作品的种种复杂变化，原自一个根本性的矛盾：文学以语言符号为中介，但它不能受制于语言符号的根本缺陷，即无根据性。它必须具有文本的意义，并且让其符号连续衍义，深入到文化语境中去。为此，文学作品用各种方法发展了其二度根据性，一方面使用语言，一方面超越语言，这就是文学的本质。

托多罗夫有句妙语："文学是语言用来自杀的致命武器。"① 我倒情愿说：文学是语言借以成仙的灵丹。

---

① 托多罗夫《奇幻文学导言》(Tzveton Todorov, Introduction à Littérature Fantastique) Paris, 1970, p.91。

第四章

诗歌语言的符号学研究

1.语言象似

诗歌是意义最丰富的文学文本，相对其文本长度来说，诗歌在少量符号横组合段中浓缩了大量意义。这原因,据意大利符号学家巴格尼尼的说法，是因为诗歌中的所有成分都充分“语义化”了,其音韵,其句法，甚至其印式，然而其中最重要的，还是其语言的“进一步语义化”。[①] 也就是说，诗歌语言，由于其文类传统，获得了比一般文学文本更丰富的意义。因此，本章主要讨论诗歌语言如何获得这种意义的丰富性。

关于文学语言的形象性，已经有过不少讨论。诚然把形象思维视为文学艺术的判定标准，已是过于陈旧的观点，不少批评家已指出过，并非只是文学作品才具有形象性，很多别的语言传达，例如广告，例如宗教预言，形象性都极强，而文学作品，例如某些诗，某些散文，并不一定始终使用形象语言。但

① 转引自柯尔蒂《文学符号学导论》(Maria Corti, An Introduction to Literary Semiotics)英文本，1978，p.76。

是，就总体而言，文学语言的形象性，是文学研究中无法避开的课题，因为事实上现代文化中大部分形象语言占优势的文本，是文学文本。要明确的只是：一、形象性不等于诗性；二、但形象性是可能导致诗性的主要途径之一。

形象语言作为一个符号行为，有其特殊性。

它的第一个条件是能指（文本语言）本身必须具象，也就是说，它是个语象：它生动地描绘一个具有感性经验特征的客体。具象语言与不具象的语言，在能指／所指关系上有什么不同呢？"鸡声茅店月，人迹板桥霜"，与"今日乐相乐，别后莫相忘"，能指／所指关系上没有什么不同之处，都是规约性的（武断性的）。唯一可能的不同是前者的所指是实际事物，或实际事物的经验，而后者是比较抽象的概念。从符号学上说，凡是品质，都是从抛开具体特点的抽象，不仅如此，类别范畴就是抽象，因为它抛开了个体的诸特征。皮尔斯就强调"红"是抽象，"人"也是抽象。凡是"一般性"的，就是抽象的。这样一来"鸡声茅店月，人迹板桥霜"中有几个词不抽象呢？

较合理的说法是，这二对诗句抽象的程度不同，因为前者中有不少定语，使符号单元一般化的程度受到了限制。"鸡声"，"茅店"、"人迹"、"板桥"，比"乐"、"忘"等，一般化程度小得多，仅此而已。新批评派批评家维姆塞特等借用莫里斯的术语，建议把语象称为"语言象似符号"（verbel icon），但是，实际上形象语言中没有象似性。"鸡鸣"与"喔喔"不同，前者只有规约性，后者才有部分象似性。

但是，常识的确告诉我们，上面引的两对诗行之间有很大差别。我认为应当这样理解，这差别实际上并不是符形学上的，甚至不是符意学上的，而是符用学上的。前一对诗行之所

以是形象的，是因为它有在接收者思想中激发心象的能力，我们甚至可以进一步假定，创作者（符号发送者）的意图是描绘出他心中感到的由具体事物经验构成的心象。

这样，我们就有了一个比较特殊的符号发送过程：

心象发送者—→语象能指—→"具体事物"所指—→激起心象的接收者

这样，语象应定义为"一般化程度比较低的，能激发接收者心象的语言。"语象是一个符意学和符用学范畴。

发送者的心象，与语言中的形象，与接收者感到的心象，这三者是否能一致？虽然语言是人类最重要的符号体系，语言符号是个很不顺手的工具，它表达形象的能力比许多其它符号（如图象，如音乐）差得多，且不谈创作者掌握语言的能力。语言形象与绘画、摄影或电影中的形象之差别，我们都是有体会的。从形象信息的绝对量程度而言，语言比起造型艺术来，是"冷"得多。不同的读者，感受能力又有很大的差别。西谚云"有一千个读者就有一千个哈姆雷特"，我们当然无法肯定他们都能重组创作者意图中的心象。

我们只能假定在理想的情况下，这三者之间有一定的相应关系。

罗大经《鹤林玉露》云：

大抵古人好诗，在人如何看，在人把它做什么用。如"水流心不竞，云在意俱迟"，"野色更无山隔断，天光真与水相通"，"乐意相关禽对语，生香不断树交花"等句，只把做物看亦可，把做道理看，其中亦尽有可玩索处，大抵看诗要胸次玲珑。

他在这里提出了一个符号学上相当复杂的问题，即是否每个语象能指都有深意，有“道理”，有“可玩索处”。从符用学角度看，当然如此，而且，不仅语象，任何语言都“有可玩索处”，可以有无限衍生的联想意义。所以这里的问题实际上是，从符意学看，是否有纯白描的语象。

一般说，我们把语象分成单式与复式两类。单式的语象，是描述式语象，是“只把做物看”的语象。而复式语象，则有比喻和象征两大类，它们基本上不能“只把做物看”，而是在代替一个“道理”，也就是说，发送者意图上就安排了朝一定方向作衍义。

单式语象，描述式语象，并不是完全排斥或否定读者可以“胸次玲珑”一下，用无限衍义解出深意。因为文学语言，内涵都比较强，完全停留于物象是不太可能的。但是，就符意学角度而言，单式语象并没有在替代另一符号，因此，它是可以被理解为可以只以某具体事物作所指的语象能指，即可以“只把作物看”的符号。从这个定义出发，罗大经所举的那些例子，都是单式语象组成的。

钟嵘《诗品》中也提到这点：

> 若乃经国文符，应资博古，撰德驳奏，宜穷往烈。至于吟咏情性，亦何贵于用事？‘思君如流水’，既是即目；‘高台多悲风’，亦惟所见；‘清晨登陇首’，羌无故实；‘明月照积雪’，讵出经史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。

他的例子稍有一点混乱。“思君如流水”，明显是一个明喻。但是他提出的用“直寻”（直接描述）与“补假”（替代性复式语象）相对的概念，还是很有眼光的。“故实”，“出经史”，是典故，是朱自清所谓“历史性比喻”。

契诃夫曾写信给当时还是文学新人的高尔基，委婉地批评道：

> 您是真正的风景画家，只是拟人化太多了。"海在喘息，天空在眺望，草原作甜蜜的休息，自然私语着，谈着，消沉着。"这种比拟使描写变得单调，有时迷糊而失去明朗。自然描写中色彩的丰富和表现的丰富，只能依靠朴素，依靠"太阳落下去了"、"天色昏暗了"、"下雨了"那样朴素的句子才能完成。①

拟人化也是一种比喻，契诃夫认为，在小说中，描述性语象反而更为"丰富"。

在现代美国诗歌中，强调描述性语象已成为其占优势的诗学要求。自从本世纪初的意象派强调"直接处理"，强调"视觉上具体……阻止滑到抽象过程中去"之后，大半个世纪以来，美国诗人反复强调这种以"临即感"(imminence)为主导的诗学。威廉斯的"客体主义"有口号云："要事物不要思想"；麦克利许名句云："诗不应当隐有所指，诗应当直接就是"；一直到当代诗人如金斯堡反对使用"象征主义调味品"，要求写"当时现在见到的样子。"我们可以举威廉斯一首诗《巨大的数字》为例：

在密雨中
在灯光里
我看到一个金色的
数字5
写在一辆红色的

---

①《契诃夫高尔基通信集》中译本，1961，第82页。

救火车上
无人注意
疾驰
驶向锣声紧敲
警报共鸣之处
轮子隆隆
穿过黑暗的城市。

诗人用非常具体（“一般化”程度相当低）的语言来描绘他所见到的情景，读者感到一个具体的场景，从而勾起一种模糊的经验。那么，为什么特别指出“数字5”？这有什么含义？从符号学上说，这是很巧妙的一着：用这一语象，他把“救火车”这一般化程度已经比较低的类别再降低，降低到几乎够到了个别性，降到一般化几乎消失的程度。这样，语言的形象性就触到了我们经验的底部。

因此，在读这类期望“白描”释义的作品时，穿凿附会，就是最煞风景的了。柳宗元的名诗《登柳州城寄漳汀封连四州》，何焯《义门读书记》引吴乔分析此诗云：

皆寓比意：惊风、密雨比小人，芙蓉、薜荔喻君子，乱飐、斜侵则倾倒中伤之状。岭树句喻君门之远，江流句喻臣心之苦……皆逐臣烦乱之词。

又如谢枋得注韦应物名诗《滁州西涧》云：

幽草生于涧边，君子在野，考槃之在涧也。黄鹂而鸣于深树，小人在位，巧言如流也。湖水本急，春潮带雨，其急可知，国家患难多也；晚来急，危国乱朝，季世末俗，如日色已晚不复光明也。野渡无人舟自横，宽闲之野，寂寞之滨，必有济世之才如孤舟之横

野渡者，特君相之不能用耳。

这样的释义，不是不允许……符号的释义，就符用角度而言，可以非常个人化，允许每个人自己体会。但上述的分析，并非挖掘符号的内涵义，而是找出相对应的复式所指。而这两首诗的单式语象，很难说具有这样一整套的同构（homologous）式寓言替代。

当然，单式语录也允许读者利用心理语境等寻找作品的内涵所允许的个人化释义。但是正如《五灯会元》卷十七中所说：“初看山是山，水是水；向后看山不是山，水不是水；而向后看山仍是山，水仍是水。”这就说明了释义可能性的限度范围。

2.比　喻

比喻是复式语象中最基本的类型。对比喻的研究，在符号学中形成一个独特的分支“比喻学”（metaphorology）。英美新批评派对比喻的语义学研究作出了一定成绩，瑞恰慈给比喻两造所定的名称“喻体”（vibicle）和“喻指”（tenor）已成为一般接受的术语。比喻，就是用一具体的语象能指（喻体）来明地或暗地代替另一所指（喻指）。

从最简单的例子谈起：“不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。”春风是喻体，剪刀是喻指，这个明喻很简单。在这里，“春风”这个符号，就出现了二个所指：

春风（能指）——→春风（所指一）
　　　　　　　↘剪刀（所指二）

第一个所指是语言符号本身所具有的，是规约性的，是汉

语中对这个词的规定性外延。第二个所指，却是这语句自行规定的临时符码所决定的，也可以说，比喻符号链本身就指明其元语言，比喻在语言符号上加上一个“我的意思是……。”而且，我们可以看到，能指／所指二者的关系，不是规约性的，而是象似性的，春风与剪刀相象的地方被详加说明了——它们都能剪裁出柳叶那么细巧的形状。

因此，在复式语象中，出现了一种有象似性的二度根据性，它是在语言的初始规约性上临时增添的附加能指／所指关系。

然而，比喻的符号表现形式还相当复杂。陈望道《修辞学发凡》把比喻归为三类，总结成以下公式：

明喻	A象B
暗喻	A(是)B
借喻	O→B

但实际上比喻在文学语言中有个更重要的形式：潜喻A→O，即只出现喻本，不出现喻指。下面我们将讨论。因此，比喻可以有四种形式。

明喻的二度根据性点明了是象似性，而暗喻和借喻的二度根据性是标示性。它可以是部份代整体的关系（以“马”代“骑兵”，以“面包”代“食物”）或以整体代部份（以“部队”代“士兵”），一般称之为提喻；它也可以是邻接关系，即因果或包容关系（如以“茶壶”代“茶水”）一般称为转喻。

如果我们不准备纠缠到修辞学里去，那么我们把这些可以

都归入暗喻。这样我们就必须承认暗喻中有两种可能的“二度根据性”——象似性，与标示性，因为部份一整体关系和邻接关系都是标示性的根据性。

第二个要弄清的问题是喻本与喻指的关系之实质。照例说，喻本为喻指服务，当某事说不清时，以喻明旨。但由于在文学语言中，服务对象反了过来，喻指，这第二所指，实际上为能指（喻本）服务。“剪刀”实际上是用来说明“春风”的性质。因此，“二月春风似剪刀”，其图式应当画成：

春风（能指）——>春风（所指一）
↖
剪刀（所指二）

其结果是加强了文学语言的能指优势，使文学语言信息的“自指”倾向更加突出，而传达过程更多地停留在能指上，增加能指本身的可感性。

在文学语言中，比喻的能指所指的确定，不能单靠“A象B”的位置关系，柳宗元《登柳州城寄漳汀封连四州》“江流曲似九回肠”，显然是“回肠如江流之曲”；柳的另一诗《演雅》“江南野水碧于天，中有白鸥闲似我”，显然是“我似白鸥”。主要的确定标志不是位置，而是修饰关系。一个自指性不够强的能指，要靠一串修饰来加强其自指性。这样，可以说所有的比喻都是“颠倒比喻”。

在某些特殊情况下，这样的分析是有困难的。秦观《浣溪纱》词中有二句云：“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。”其中倒底何者是喻体，何者是喻指？似乎两个都是喻体，又都是喻指。

这样我们就看到了另一种符指过程：

飞花（能指一）——>所指一
梦（能指二）——>所指二

这样的“双喻体”在文学语言中是可以成立的。①

英国新批评家燕卜荪说：“当读者不再关心何者是喻者何者为喻体，比喻就被毁灭了。”②这话看来不对。

比喻的双方要同中有异，这点已经被从亚理斯多德起几千年来研究比喻的人一再重复。此话当然是对的，但符号学给了我们更细巧的工具，来检查这异与同是在什么上有异有同。如果能指所指相同（A是A），即同一“形符”，当然不成比喻，而是前面讨论过的“显示”。刘向《说苑》“善说”篇有一段：“客谓梁王曰：‘惠子言事也善譬，王使无譬，则不能言矣。’王曰：‘诺。’明日见，谓惠子曰：‘愿先生言事则直言耳，无譬也。’惠子曰：‘今有人于此而不知弹者，曰：弹之状何若？应曰：弹之状如弹，则喻乎？’王曰：‘未喻也’。”

如果所指相同，能指不同，即同一“义符”，那也不成比喻，而是同义反复。

因此，所谓同中有异，指的是所指或意义的不同，即不同义符。

如果能指与所指二基本上属于同一类别，这样的比喻一般称为近距比喻。例如说“那人象狗一样咆哮起来。”这样，所指一与所指二实际上是属于同一类别（动物），这样的比喻

① 沈祖棻《宋词赏析》中承认这是个“颠之倒之”的比喻，但她又说此联“表达词中主人公……飞花一样渺茫的梦想，丝雨一样细微的哀愁”，这样就没有“双喻体关系”。

② 燕卜荪《复义七型》(William Empson, Seven Types of Ambiguity), 1935, 伦敦, p.125。

就不够有力，或者说，戏剧性不强。

但如果说，“大海咆哮起来”。这里，二个所指（大海，狗），就不属于同一类别，把非同一类别的所指放在一个比喻之中，就出现了一种张力，迫使符号的接收者寻找异中之同。这里的“同”，隐指声音，或“愤怒”，或“暴躁”。这样，比喻的两造之间就产生了新的关系。

白居易形容音乐“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语”，李贺形容音乐是“芙蓉泣露香兰笑”。前一例的比喻是近程的，同类的；后一例的比喻是远程的，异类的。它们的力量自然不一样。

如果再进一步，喻指与所指之间完全找不出关系来，那么，这异中之同可能同在内涵意义上，而且可能在延伸得相当远的内涵意义上。例如莎士比亚笔下的罗密欧说：“朱丽叶就是太阳！”这里的异中之同，只存在于（我们假定的）罗密欧的心理语境中相当远的一点上，也就是说，只是对于罗密欧（或其它体会到罗密欧心境的读者而言）的心理来说，朱丽叶与太阳有点相象。这种比喻的异中之同超越所指之外，非常远距的。

在现代诗歌中，有时这异中之同超越了日常经验之外，几乎无法寻找。英国诗人肯宁罕姆有句云：

> 二只黄蜂冷得象树皮。

尽管诗人已点出了异中之同是“冷”，但这反而使我们更迷惑。这就是诗论家们常说的，把不同质的事物“枷铐在一起”，或用一位美国文论家伊斯特曼的说法，“比喻就是靠不合时宜起作用，比喻就是把话说错”。英国批评家休姆说：“相

似在其自身是不充分的，而是要暗示某种隐藏的关系”。[1]对谁隐藏？对我们的常规性思想是隐藏的。

这样，异中之同似乎不是比喻本身所具有的，而是比喻强加给我们的，比喻的存在本身提出了它的元语言，而强迫我们在释义时把符号意义派生的系列推到它要求的远距点。

刘勰《文心雕龙》“比兴”篇说：“物其胡越，合则肝胆”，或许就是这个意思。

因此，说到底，我们甚至可以说，与其说比喻的两造是因为象似才能纳入比喻关系，不如说他们因为进入比喻关系才迫使我们去找它们的象似之点——哪怕它们原先根本没有象似。这就是比喻自设元语言之力量。既然说“二只 黄 蜂 冷得象树皮”，那么树皮必须冷，黄蜂也必须冷，而且相似地冷。象似性的不可能，反而使比喻作为符号信息更强烈地反过来指向自身，因为只有它自身才是它的解码，它的解释。

3.潜喻、借喻、曲喻

王国维曾感慨地对周邦彦的一句词发表评论道：

> 美成《解语花》之‘桂华流瓦’，境界极妙，惜以‘桂花’代月耳。[2]

一共四个字，二个字要不得（因为以桂花比月是陈腐的比喻）为什么还是“境界极妙”？因为它是个潜喻。

这里说的“潜喻”，是喻指的某种特征性行为顶替喻体与

---

① 休姆《续意度集》(T.E.Hulme, Further Speculations), 1964, p.82.

② 王国维《人间词话》，三四。

喻指，而暗示能指的一种常见的比喻。周邦彦的诗句补全了应当是“(桂花似的)月光如水流在瓦上”（试比较朱自清《荷塘月色》中的句子：“月光象流水一样，静静地倾泻在荷叶上。”）

这个新术语“潜喻”借自韩愈《月蚀诗效玉川子作》中的“虽无明言，潜喻厥旨”。①

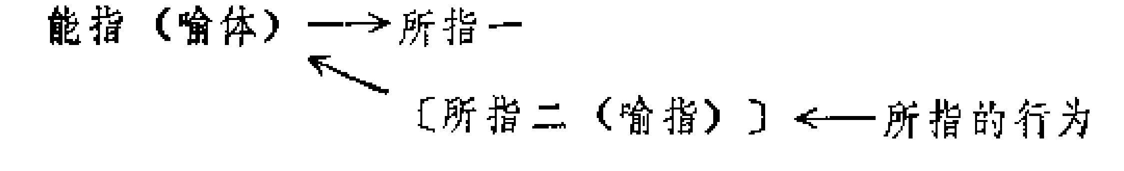
周邦彦的句式，其实是常见的。例如：

> 月浸葡萄十里（刘辰翁）
> 月洗高梧（刘镃）
> 是时新晴天井溢（韩愈）
> 太阳的光
> 　洗着我早起的灵魂（宗白华）

再如美国女诗人埃米·罗厄尔《独乐》一诗中的句子：

> 当夜晚沿着城市的街道飘流
> 从高低不平的屋面往下漏……

分析这种比喻的能指／所指关系，我们得出以下图式：



与在其它比喻中一样，能指被加强了，但却是用一种拐弯抹角的方式得到加强的。愈是拐得多，能指的可感性，其优势，愈是得到加强，因为这样安排能指／所指关系，迫使我们在释义

① 西方诗论中有一种“隐含比喻”（implied metaphor），类近于此。

时，花更多功夫寻找信息返回能指的途径。

中国古代文论中似乎很早就注意到这样一种比喻形式。陈骙《文则》中提出著名的十类比喻，其中第二类是，“其文虽晦，义则可寻”，这定义太空泛，不说明什么问题。但他的例子是《礼记》中的句子“诸侯不下渔色”。补全了，应当是“诸侯如渔夫渔捕美色。”“渔夫”这喻指消失了，剩下的是渔夫的行为“渔”。这就是我们讨论的潜喻。

潜喻虽压下了喻指，但是能在释义中重建。刘勰《文心雕龙》“指瑕”篇中说：

> 陈思之文，群才之俊也。而《武帝诔》云，尊灵永蛰，《明帝颂》云，圣体浮轻。浮轻有似蝴蝶，永蛰颇疑昆虫，施之尊极，岂其当乎！

刘勰指责曹植不应该把“浮轻”、“永蛰”这样昆虫的行为用在曹操、曹睿身上。我们今天当然不必为皇帝的尊严犯忌，但在刘勰的怒斥声中，我们听到了他关于潜喻的讨论。

陈望道《修辞学发凡》中讨论“借喻”时，说明道“借喻即是把譬喻来作正文的代表”，但他引的六个例子中，有两例并不是他所描写的情况：

这些雕，从古以来，几千年几万年的

> 接连燃烧着的一种希望。
>
> ——鲁迅《爱罗先柯童话集·雕的心》
>
> 博陵崔师立种学绩文，以蓄其有。
>
> ——韩愈《蓝田县丞厅壁记》

二个例子中有三个比喻，“希望如火”，“学如禾”，“文如

帛”，出现于字面的是喻体（陈望道的术语为“正文”），缺失的是喻旨（陈望道的术语为“譬喻”），它们的情况与陈望道的“借喻”定义正好相反。作为对比，我们可以引陈望道的另外“借喻”例子：

> 缲成白雪桑重绿，割尽黄云稻正黄。
>
> ——王安石《木末》

陈先生注：白雪喻丝，黄云喻麦。也就是说，丝如白雪，麦如黄云。这里出现的是喻指，而不是喻体。与上面那二个例子完全不同，这里的关系不难弄懂。

借喻的符号图式应是：

〔喻体（能指）〕——→所指一
↖——喻指（所指二）

请与我们上面所说的潜喻图式对比，我们可以看到它们的区别。陈望道说的“借喻”应与西方修辞学的“提喻”和“转喻”基本上属同一类型。

借喻的喻体的缺失造成能指落空，这样也能迫使我们思索所缺的能指，因而造成能指的悬疑，但是这也可能反而造成我们忽略能指，一读而过。

最后谈曲喻。

我们试看半句很简单的诗：“船犁开水面”，这五个字中，其实压缩了三对比喻：

> 船如犁
>
> 水面如土地

可以看出，这很象我们上面谈到的潜喻（“犁”是动词），只是它把潜喻推进得更远，而在喻指的行为中纳入了新的因素。

钱钟书《谈艺录》有云：

> 长吉赋物，其比喻之法尚有曲折。夫二物相似，故以此喻彼，就彼此相似，只有一端，非为全体。长吉乃往往以一端相似，推而及之初不相似之它端。如《天上谣》云：“银浦流云学水声”。云可比水，皆流动故，此外无似处。而一入长吉笔下，则云如水流，亦如水之流而有声矣。《秦王饮酒》云：“羲和敲日玻璃声”，日比玻璃，皆光明故；而来长吉笔端，则日似玻璃之光，亦必具玻璃之声矣。①

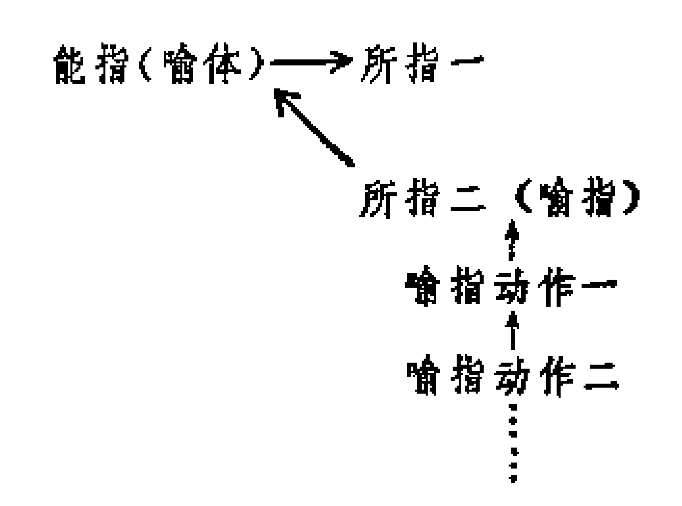
“流云”是个潜喻，云如水而流可以再发展成“云如水而流而有声”。

中国古典诗歌中，曲喻延展得最长的可能是贾岛的《戏赠友人》一诗：

> 一日不作诗，心源如废井。
> 笔砚为辘轳，吟咏作縻绠。
> 朝来重汲引，依旧得清冷。
> 书赠同怀人，词中多苦辛。

这个曲喻的出发比喻不再是潜喻，而是个明喻。可见曲喻可以从任何形式的比喻作起点发展出来。它的基本能指／所指格局应如下：

① 钱钟书《谈艺录》，1948，上海，第60页。



这样不断的延伸，其目的当然还是为了加强能指优势。问题是，延伸过远，反而使人忘了能指，而只注意延伸中本身的逻辑。

曲喻的延展也可以超出一个句子的范围，扩展到一个相当大的局部，甚至整首诗，构成了一个长长的曲喻环链。在十七世纪英国的玄学派的曲喻诗里，基本意象一旦形成，诗的哲理与形象便严密紧凑地一步一步地推演下去。邓恩在《临别莫伤悲》中，把情人的灵魂比作圆规的两脚，是曲喻最有名的例子：

即使两人的灵魂一分为二，那也成双
　　象坚执而紧连的圆规的两脚。
你的灵魂，固定的那只，纹丝不动
　　可另一只脚一走，它也起身。

尽管，一只脚在中心端坐不移，
　　然而，一旦另一只出外远行
它也倾斜，踮足倾听消息
　　直到平安归家，才重新站定。

这将是你于我，我必象
　　那另一只脚，斜斜的急奔。
你的坚定使我精密地划成圆圈
　　在开始的地方结束了旅程。

这是邓恩著名的玄学怪喻。有论者指出：邓恩的爱情诗不使用淌血的心、丘比特的金箭、珠齿樱唇等等陈旧比喻，选择圆规这样冰冷生硬的机械性物件作为喻体，这是有意为之的。以不能入诗的入诗，以冰冷生硬的喻体来比喻热烈缠绵的爱情，正是所谓“不谐之和”，反映了他在极端矛盾中寻求统一的企图。

英语中把圆规称为“一双”圆规（a pair of compasses），“双”是二和一之间的综合，用来比喻所想表达的爱人之间二而一、一而二的曲折关系，这是基本的象似性。但接着诗人就把这点相似逐渐引申，延展得很长。第二节从女方着眼，圆规的一只脚定点，好比其中的一个人在家坐守，另一只脚张开划圈，好比另一个出门远游。另一只脚划圆时，那固定一只脚必然倾斜的姿势，比为追随着倾听消息。划完圆，两只脚合并，比为归家。

第三节从男方着眼，那画圆的一只脚比作男方。“斜斜地急奔”仍然跟圆规的意象相合。“你的坚定”一方面指固定的那只脚的不可移动，一方面指女方不受诱惑，对爱情坚贞。全诗就这样围绕着圆规两只脚的一定一动以及它们之间的互相影响的关系展开比喻。“在开始的地方结束”一句，人们认为可与苏格兰玛丽王后的名言“终点即起点”相参证，笔者觉得其价值更在于它和圆规的意象相合，结束处即

开始处，正是指圆的画成，这样又用圆圈的画成象征圆满。

在中国现代诗人作品中，我们也看到用曲喻来复活钝化比喻的例子。自从杜甫《秋述》说到“常时车马之客，旧，雨来；今，雨不来”，也许是标点分隔不明，“旧雨”就渐指老友。如范成大“冷暖旧雨今雨，是非一波万波”；辛弃疾，“旧雨常来，今雨不来，佳人偃蹇谁留？”“旧雨新知”渐渐变成一个固定的，非语象的成语。

在现代诗人卞之琳这首短诗“雨同我”中，这个陈旧比喻被曲折地延伸并更新了：

“天天下雨，自从你走了。”
“自从你来了，天天下雨。”
两地友人雨，我乐意负责。
第三处没消息，寄一把伞去？

我的忧愁随草绿天涯：
鸟安于巢吗？人安于客枕？
想在天井里盛一只玻璃杯，
明朝看天下雨今夜落几寸。

第一句似乎是诗人离开某地后，友人的来信，第二句看来是诗人到达某地后，另一位友人说的话。这就扩展了杜甫的原意：无论新友旧友，无论来访还是别离，雨一样下，友谊总在。甚至长期没有见面的第三位朋友，也得寄一把伞去。

诗的下半段追踪这条比喻的发展：雨到之处，是否天涯处

处有芳草？没有友谊的温暖，在巢的鸟与羁旅之客都一样没有安慰。因此，最后诗中提出要象气象学家一样测量天下之雨，——看看人和人的友谊在这世界上还留下“几寸”。

在曲喻延展过程中，读者被迫不断地回顾能指，从而使它层层得到加强。

4. 消义化与再义化

贾岛《寄贺兰朋吉》有句：“往往东林下，花香似火焚。”这是个很有力的比喻，花香象火燃烧一样热腾腾，花香浓烈。

然而，“烈”，这字本身的象形组成就有“火焚”的意思，只是那个象似组成已无法感觉到。我们惯用的成语“如火如荼”，荼为一种白色的花。但是，无论“花香浓烈”，还是说“如火如荼”，都没有贾岛诗句“花香似火焚”的力量。

为什么呢？

从符用学上找原因：一个比喻，使用时间长了，它使接收者感受其语象的能力就日渐减弱。

在第三节语象的定义就强调了这一点：能指本身的形象性如果没有激发接收者产生心象的能力，那就不是语象。任何语言的抽象词大部分原本都是有形象性的。英语“灵感”一词（inspiration），追溯其词源，是“往里吹气”，形象性相当强，现在毫无形象性可言。从象形文字演化出来的汉字，原本大都是具象的，甚至不少是象似性符号，现在汉字本身的形象性基本上已完全消失。汉语中大部分组合的多音节词，原本也是有形象的，如“火车”、“轮船”、“山脚”、“桌腿”。这些形象也都死亡了。我们说“电气火车”时，并不感

到这是个自相矛盾的说法。

过于陈旧的比喻，实际上已不再是比喻。德国心理学家冯特就曾指出，使用“山脚”、“桌腿”等的人，心里根本没有想到是在使用比喻。也就是说，它们不再是比喻，而是一个符号单元。原比喻的二度根据性已消失了，所指二也消失了，“山脚”变成了一个普通的规约性语言符号，其能指／所指关系已经没有任何异于其它词汇的特殊性，从而使能指优势消失，变成所指优势。

这种现象，在符号学中称为“消义化”（desemantization）。

如果“第二个拿花比女人的是傻瓜”还是就独创性不足而言的，那么反复套用一个比喻的人，就是在谋杀一个比喻，或者可以说，参与集体谋杀一个比喻。华滋华斯在著名的《抒情歌谣集》1800年序中写道：“最好进一步约束自己，不去使用某些词句，因为这些词句虽然是很合适而且优美的，可是被劣等诗人愚蠢地滥用以后，便使人十分可厌，以至任何联想的艺术都无法加以克服。”

华滋华斯说对了，一个比喻被消义化以后，“任何联想的艺术”，即任何释义的努力，都无法恢复它的活力。这时，符用学就宣告了这比喻的死亡，它就不再是诗歌语言，而隐入日常用语的背景，成为自动化的语言。词语或符号组合部分意义的被感知潜力已减弱或消失以适应更大段单位的意义需要。这种消义化可以在任何符号类型中出现，例如服装、礼仪等的原义不显，成为更大单位组合的一部分；例如神话经过消义化成为民间传说。

符号消义化从认识上来说是必须的，它使原先复杂的释义

简单化成约定的自动化过程，从而使认识的深化成为可能，消义化也使符号系统能够自我增殖。但同时，消义化也是释义的异化，是感知脱离具体意义的过程。

被消义的或死亡的比喻组成了我们语言的主要肌体，因为它们已变成规约的符号，而语言的主体当然是规约符号组成的。从这个意义上说，没有消义化，语言就不可能形成。拜伦在《唐璜》中说："我最恨紧赶着疲倦的比喻不放。"作为鞭策勉励，这话不错，作为写作准则，这是不可能的。即使文学语言也不可能每处都使用新鲜比喻。

《诗人玉屑》卷八引《室中语》"目前景物，自古及今，不知凡经几人道。今人下笔，要不蹈袭，故有终篇无一字可解者。盖欲新而反不可晓耳。"实际上主要问题并不在于不可晓，而是文学语言，甚至诗歌语言，没有必要每个字都加上二度根据性，就如波瓦洛所耽心的"诗人唯恐爬行便冲得比天还高"。

然而，被消义后的比喻是能复活的，也就是说，重新使之具有激发形象的能力在符号学中，这称为"再义化"(re-semantization)。再义化的关键点却并不在符用上，而在符形上，在能指的形式特征上。

某国文字中已经死亡的比喻，尤其成语中的比喻，在翻译成另一国文字时，必须小心从事。词如"秋波"，成语如"遍体鳞伤"，如果按字面译成外语，会使外国读者惊羡不已："秋天的波"竟是媚眼，伤痕竟然能如鱼鳞，还有比这更生动的比喻吗？

甚至，在本世纪初，美国诗人如庞德，如埃米·罗厄尔，都相信汉字依然有激发形象感的能力，因此庞德译诗经《大

雅·嵩高》首句“嵩高维岳”为：

> 高高地，盖满松林的山峰，充满回音……

而罗厄尔译杜甫“风林纖月落”句为：

> 风用树林的影子和落下的月光编织白纬黑经的花样……

这是再义化过分，超需要再义化的例子。[①] 但它们证明了比喻的新鲜感是一个符形学问题：消义化只是读者对能指的某一形式安排过份熟悉，任何符形的变化都能使接收者重新注意到能指，从而使能指优势得到恢复。例如，当我们说到时下大办喜事的陋习，说新郎得置办“三十六条腿”时，“桌腿”、“椅腿”的比喻就复活了。

在文学语言中，一般可以找到几种重整能指使比喻复活的办法：

首先是换用比喻方式：把明喻转暗喻，暗喻换潜喻，潜喻换明喻等等。

“月光如水”是个已经老化到一定程度的比喻，因此我们有“桂华流瓦”、“月洗高梧”、“月浸葡萄十里”等等潜喻。

曲喻化也是一种复活的方式。“雪花”已经是死亡的比喻，但是王安石《和冲卿雪诗并示持图》一诗云：“北风散作花，巧丽世无种”——雪花那么美，是什么种子长出来的呢？

---

① 这当然不是说把汉字字形中已消义化的形象再义化完全无文学意义。打字谜，或拆字，就是在利用汉字结构，虽然字谜本身并非文学。某些歇后语，恢复了汉字的词源形象。张弦的小说《焐雪天》中有个人物说：“你就心上放把刀——忍了吧。”

"北斗"、"南斗"等，已成星座专用名称，无形象感。但左思《三都赋》有句："仰南斗以斟酌"；张孝祥《念奴娇·过洞庭》句云："尽挹西江，细斟北斗"。"水平如镜"是钝化的比喻，但《诗人玉屑》卷二，引王庭珪句，"江水磨铜镜面寒。"不搞得太过份的曲喻化，的确是复活死亡比喻的好办法。

这样，经过符形的更新，二度根据性的符码指向醒目了，比喻又重新回到喻体，来加能指优势。因此，比喻的复活实际上是符号释义指向性的重整。

或许古人已经体会到这个符号学得出的观点。李渔《窥词管见》有云："同是一语，人人如此说，我之说法独异。或人正我反，人直我曲，或隐约其词以出之，或颠倒字句以出之，为法不一。"他看得很准。颠倒字句，就可完成比喻再义化所必要的符形学变形。

有的诗人，甚至有的文论家都认为"忠实于生活是使文学语言生动的唯一途径"。但是比喻生动性的机制，是个语言符号问题，不是"忠实于生活"这样的创作态度能解决的。

5.象　征

比喻和象征之间没有绝对的分界线。一般来说，当喻指是一个或一些特定精神内容，而不是一个语象时，就成了象征。

仔细分辨一下，象征与比喻有以下诸点不同：

比喻的两造也可以不具象。莎士比亚《李尔王》一剧名句"成熟就是一切"，这是个比喻，但喻体喻指都不具象。"山水即吾心"是比喻，喻体具象，喻指不具象，这时，它就接近了象征。象征必须是能指具象，而第二所指（一般说不出现于

字面）不具象。因此刘熙载《艺概》说："山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之；故诗无气象，则精神无所寓矣。"

英国现代文论家密德尔顿·墨雷认为象征语言（能指）亦可以不具象，① 他的说法没有充分根据。

第二，比喻一般来说，都是语言符号现象，而象征就不一定。教堂弥撒钟声表示天堂至福，这象征的能指是声音；贵族纹章上握剑的鹰表示勇武和权力，这是图象构成的象征；烈士葬时复盖的旗帜，是革命精神的象征，这是实物构成的象征；海明威《老人与海》中的大海，是自然界伟力的象征，这是文学作品的宏观（超语言）形象构成的象征。这些都不是语言象征。非语言象征，作为符号，就不构成双所指，或二度根据性，因为它本来就没有语言的初度规约性。而比喻，或语言象征，因为是语言符号，所以一定有双所指，或二度根据性。

第三，我们在上文中已提到过，比喻由二度根据性绝大部分是象似性，而象征，则主要是规约性。② 如果这二度根据中既有象似性，或标示性，又有规约性，那么它们就是比喻性象征，或象征性比喻（二种说法没有多大区别）。例如李白《山中答客问》：

问余何事栖碧山，笑而不答心自闲。
桃花流水悠然去，别有天地非人间。

这首诗点明了"桃花流水"之景是"心自闲"这精神状态的象

① 墨雷《精神之国》（Middleton Murry, Countries of Mind），1926，p.54。

② 规约性是"非根据性"，但二度符号关系中的规约性，可以说是一种特殊的根据性。详见下文"群体对应象征"的讨论。

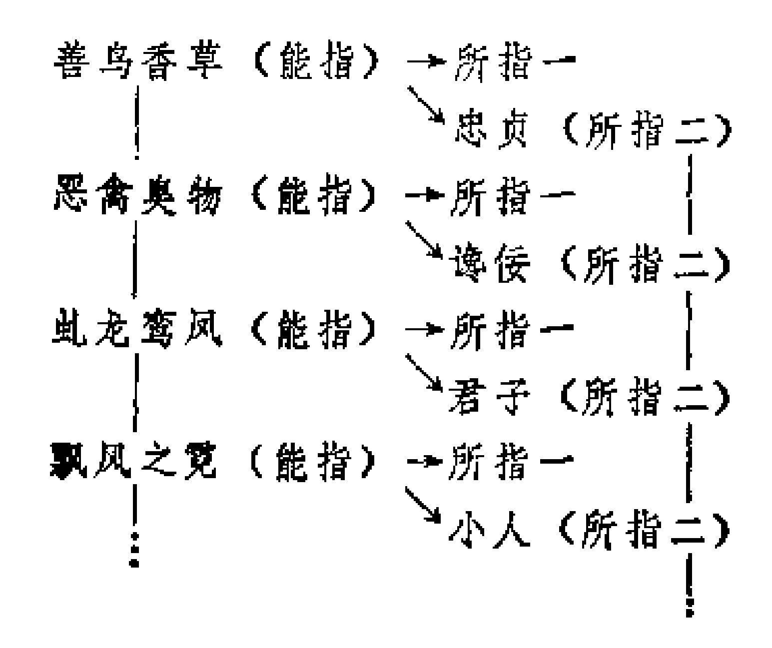
征，但两者应当说有相似之处。

如果象征的能指与第二所指之间的关系是规约性，那就出现了一个问题，既然第二所指在字面上不出现，我们如何知道标志指向何物，甚至如何知道我们面对一个象征？也就是说，二度符码如何显现？

在中世纪和文艺复兴时代的欧洲，在中国古代，我们大量见到寓言式象征：一部作品中的一系列语象与一系列第二所指组合成一个对应的象征网络。王逸论《离骚》云：

> 依诗取兴，取类譬喻，故善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以谗于君；宓妃佚女，以譬臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风之霓，以为小人。其词温而雅，其义皎而明。

这样，以作品的语象世界与人生世界互相配合。这里的能指第二所指关系略带一些象似性，但并非全靠象似性，其主要的联系方式是群体的对应性，即同构性（homology）。实际上它是一种第二根据性。因此，群体对应象征的主要能指／所指图式如下：



这种的规约性造成的是一种新的透明性——能指与所指的集团性对应，这样能指本身并没有被加强多少，读者注意得较多的是其“寓义”。这就是为什么欧洲中世纪的寓言叙事诗大多为乏味之作。在第二节中引过的吴乔分析柳宗元，谢枋得分析韦应物，实际上也就是把单式语录视作寓言式群体对应象征，结果反而把能指优势变成了所指优势，把语象透明化了。

一个民族的文学发展到一定程度，就有足够的文化传统的累积来构成另一种象征——公用式固定象征。《诗人玉屑》卷九开出一长单子固定象征：“诗之取况，日月比君后，龙比君位，雨露比德泽，雷霆比刑威，山河比邦国，阴阳比君臣，金玉比忠烈，松竹比节义，鸾凤比君子，燕雀比小人。”

这样的象征靠文化传统，靠先前的著作的复用，构成了第二规约性。它比语言的初始规约性松懈一些，但不断复用的结果，它会完全钝化，而使二种规约性合一。例如“山河”象征“邦国”，就完全失去象征性，变成同义词。

但如果建立象征所依靠的文化传统，没有被先前著作过度复用，也可以构成很新鲜的象征。艾略特的《荒原》就是利用中世纪基督教圣杯传说，和古代繁殖神神话（包括耶稣的殉难），构成象征对应。由于手法新颖，布局特殊，其象征使用效果很好，使人耳目一新。我们可以看到，如果不把第二规约性弄清楚，我们几乎读不懂这首诗说的是什么。这样的象征，可以说是“半透明”的。

《荒原》是一首杰出的诗，因为它利用文化传统的累积义，又在作品本身中用特殊的方式不断加强它，使“水”这语象的象征，在作品本身的发展中获得了复杂的含义。这样，象征就不完全指向第二所指，其能指本身获得了优势。

然而，在一部作品中自行发展第二规约性，这样的象征应当称为“私设象征”，它与靠文化传统形成的“公用象征”不同。

建立私设象征的一个常用方法是自行复用。1939年英国女学者卡罗琳·斯拨琼用语象统计法研究莎士比亚剧本中复现语象如何发展或象征，她的著作揭开了文学创作中这个重要的秘密。[①]《哈姆雷特》中关于疾病的语象，《李尔王》中关于野兽虫豸的语象，《麦克白斯》中“赤裸的婴孩”语象，一再复现，累积而形成的激发联想能力，从而使它们获得了象征所必需的第二规约性。用符号学术语来说，形符的高复现率使义符的意义累积增加。此后，这个问题不少人研究过，最后甚至象韦勒克这样的大批评家竟然认为象征就是“复现语象”。[②]这话当然不全面，我们已经讨论过建立象征的多种其它方式，但自行复用的确是建立象征形成的一个重要方式。

在中国古典文学中，《桃花扇》可谓一佳例。即使没有剧名点题，剧中的题扇、溅扇、寄扇、撕扇，语象（我们在此把此剧当作书面叙述文学来看）的复现使它成为一个重要的象征。并不是所有复现的语象都可以变成象征。莎士比亚的《维洛那二绅士》中有不少拿英国当时各种职业各式人等来作比喻的语象；《无事生非》中有许多捕鸟、打猎、骑射、斗剑等户外活动的语象；《爱的徒劳》则把任何事都拉到比武上去。这些语象，因为无关主题，再重复也是装饰性的。而莎士比亚的历史剧(大部分与“玫瑰战争”有关)有共同的贯穿形象语言；

---

① Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery, 伦敦, 1935.

② 韦勒克与沃伦《文学原理》(René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature) 1949, p.189.

植物的生长与荣枯，园丁对花木的照料——这些语象变成了象征：国家就象花园，国王无道就等于园丁渎职，使花园荒芜众芳萎谢；王家的世系好比大树，王室是主干，子裔贵族是枝桠。王室有难，主干被暴风摧折，全树都遭难。这样契合主题的复现语象，就有了象征的深度。一再的复用，就使语象获得二度根据性。

在文学语言中所能观察到的最常见的象征，是靠语境烘托而形成的。语境一词，我们在第二章中已解释过，覆盖面极大，在这里指的是同一作品的上下文。上下文的压力能够使语象获得必须的第二规约性。

形象的戏剧化也是建立象征的方式之一，它与曲喻有点相似：把一个形象的朝既定方向上一再推进。我们熟悉的例子有高尔基著名的散文诗《海燕》，在中国古典诗歌中，苏轼《卜算子》是个好例：

缺月挂疏桐，漏断人初静，
谁见幽人独往来，飘渺孤鸿影。

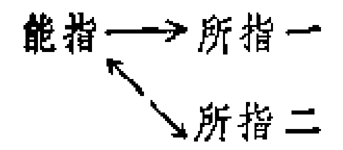
惊起却回头，有恨无人省。
拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

形象的戏剧性表述，甚至加上一些拟人化（有恨无人省），使"孤鸿"形象自然地发展成象征。

实际上戏剧化也是一种复用，是连续地把语象复用在一个情节之中，从而使它获得二度根据性。

私设象征的确立，全靠能指语象的特殊展开方式，这些展

开方式本身十分迷人，而且使人在阅读中费尽猜测，因此，其能指又获得了优势。我们可以把私设象征的符指过程图解如下：



总的来说，公用象征大都是“透明”的，而私设象征是“半透明”的。

然而象征问题之复杂，还在于它又有符用学的一面。在如我们在第二章中讨论过的“符号化”，我们也经常把文学语言“象征化”地读。

白居易的名句“野火烧不尽，春风吹又生”，此诗本身提供了释义暗示：“又送王孙去，萋萋满别情”，因此，它以草象征离情，正如“离恨恰如青草，更行更远还生”。但是，现在我们常用这个象征，表现的是革命力量在受到摧残后依然能卷土重来，重新壮大。这当然决不是白居易的意思，而是借用。但这种借用与另一些文化的象征化行为，例如对于星象的符号化，实际上相同——从原语境抽离出来，赋予新的象征意义，也就是用新的语境再造符码。这种活动，实际上在我们阅读先前文学作品时，一直在发生，虽然规模较小——读者“根据自己的理解”，把文学形象作新的象征化。

王夫之《明诗评选》卷八云：“谓之有托佳，谓之无托尤佳。无托者，正可令人有托也”。要进行新的象征化，就得把原象征意义倒空，使之“无托”，就象把星象符号化时，首先得把星辰运动的天文学意义倒空。

6. 非直指语

非直指，即所谓反讽，即所言非所指。自新批评派起，不少文论家认为这是文学语言的一个重要特征，但他们不一定用"反讽"这个词。符号学文论家里法台尔建议用"非直指语"(indirections)。

非直指语在日常用语中也是存在的，但只出现于特殊情况之中，有的语言学家称之为"含蓄义"(implicature)。格里斯在讨论这问题时举过一些有趣的例子：某学生一定要让某教授举荐他担任一个教职，这位教授只好写道："这位先生的书法堪称优异。"这话就暗示说此人不够资格任教。又如人们说闲话时说到"昨夜他跟一个女人见面"，就暗指某人昨夜会见情妇。在这里，我们看到的是，似乎话已说清楚，但实际上却另有所指，也就是说，语义双关，话中带刺。

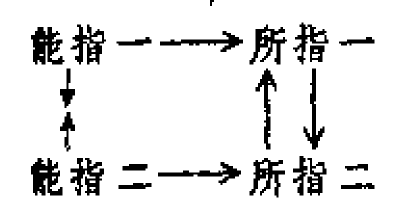
在文学作品中，非直指语的类型极为复杂。

首先，我们看到文学作品中常有把相反意义的词句组织在一起，使两个能指互相冲突，形成一个复杂意义。杜甫《江汉》：

江汉思归客，乾坤一腐儒。
△△・・・　△△・・・
落日心犹壮，秋风病欲苏……
△△・・・　△△・・・

互相矛盾的词句放置在一个紧凑的横组合段中，尤其是为两组中，矛盾更为明显：落日斜阳应使壮志消沉，秋风萧索当使重病加深，诗人反其意而用之，迫使我们思考这一对能指之间的

复杂关系。波德莱尔著名诗集的标题《恶之花》也是同例。这种关系，常被称为悖论（paradox)。其符指方式可图解如下：



中国古代诗人，似乎杜甫用的悖论最多。《江亭》中联："寂寂春将晚，欣欣物自私"，晚春应是景色最热火的时光，但在他的笔下却是寂寥心境；"百花欣欣斗艳，使众荣独瘁感触更深。"寥寥数语构成的悖论，表达了用别的方式很难表达的复杂感情。《九日》首句"老去悲秋强自宽"，《诗人玉屑》引杨万里评语："第一句顷刻变化，才说悲秋，忽又自宽"。

中国古人常把情景交融视为好诗，但情景不融可能更为杰出。王夫之《姜斋诗话》云："'昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏'，以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。"相类似的反其景而写之的名句很多，杜甫"花近高楼伤客心"，韦庄"断肠春色在江南"。情与景互相冲突，使能指互相加强。

然而，最常见的非直接语，能指是单式的，在字面上没有出现互相矛盾的词句，但是它具有互相矛盾的双层意义。

李白的名诗《玉阶怨》：

玉阶生白露，夜久侵罗袜。

却下水晶帘，玲珑望秋月。

主旨是在标题中点明的，但诗本身却是对这主题的一个克制陈述，放低姿态来写深沉的感情。萧士赟曾有评语："无一字言怨，而隐然幽怨之意见于言外。"

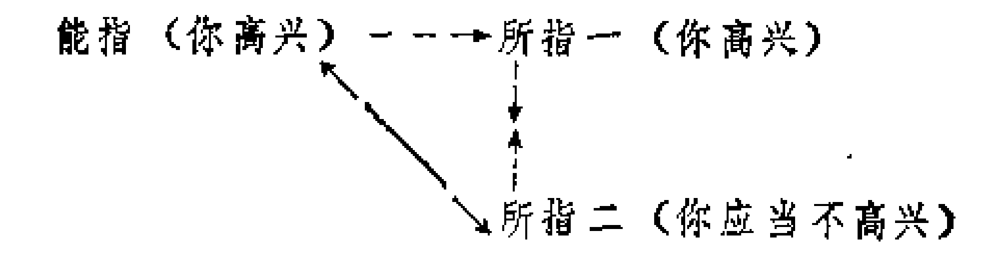
中国古人对这种方法似乎相当自觉。柳宗元《对贺者》一文中说："嘻笑之怒，甚于裂眦；长歌之哀，过于恸哭。庸讵知吾之浩浩，非戚戚之尤者乎？"陆游《临江仙》词中则云：

只道真情易写，奈何怨句难工，
水流云散各西东
半廊花院月，一帽柳桥风。

正因怨句难工，所以要用嘻笑代怒，用"浩浩"代"戚戚"，用貌似不着边际的"花院月"和"柳桥风"来代替"真情"。

里法台尔特地指出，非直接语不是幽默。幽默是单义的，而非直接语是双义的。一个人闯了大祸，另一个人对他说："这下你可高兴了吧！"这是非直接语而不是幽默。①

因此，反讽的符指图式看来应当如下：



大体上说，所指一是字面义，所指二是语境义，尤其是上下文压力所造成的语境意义。字面义是"伪"的，是掩饰，在

① 里法台尔《诗歌符号学》（Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry），1978，p.193，注13。

上下文中讲不通；语境义才是“真”的意义所在。因此，非直接语有个双重释义问题。

真意的所指与字面的所指冲突的结果，使整个符号过程返回能指，从而使能指得到优势，使读者不得不细细咀嚼能指中隐含的意味。

可以看出，非直接语很象双关语，但双关语的二个所指不一定冲突，很难作正副之分，两个意义都起作用。王湾名句："海日生残夜，江春入旧年"，从历法上说，指立春落在岁末，从诗意上说，是北国人感叹江南春早；文天祥的名句："惶恐滩头说惶恐，零丁洋里叹零丁"更是明显的双关语。

罗曼·罗兰的《贝多芬传》里有一例把从双关语过渡到非直接语的机制描写得淋漓尽致：歌德和贝多芬有一段时间颇有牴牾，歌德本心并不愿意赞扬贝多芬的作品。可是在贝多芬音乐的强大力量下，歌德动摇了。请看门德尔松在给别人的信中对歌德的描述："……他起先是不愿听人提及贝多芬……他听了第五交响乐的第一乐章后大为骚动。他竭力装着镇静，和我说：'这毫不动人，不过令人惊异而已'。"傅雷解释道：歌德原词是Grandiose，含有伟大和夸大的模棱两可的意义，令人猜不透他这里到底是赞颂——假如他的意思是'伟大'的话，还是贬抑——假如他的意思是'夸大'的话。门德尔松的理解是："贝多芬的音乐在他身上已经发生了效果"。傅雷指出了这两种冲突意义复合。因此，歌德此时的复杂心理恐怕只有以非直接语来表达最为合适。

可以看出，非直接语牵涉到的是意图语境与文本意义的冲突。这问题就相当复杂，不得不涉及符号学的一些基本环节。

首先，是符号意义的"真"与"伪"的问题。符号意义本

无所谓真伪。意义本身谈不到是真相还是假相，只能说它有效还是无效，因为正如维特根斯坦所说的，语言的意义就是语言的使用。真与伪是一种价值判断，它超出符号学所能控制的范围。埃柯在《一个符号学理论》中再三强调“符号学从原则上说就是在研究任何可以用来撒谎的东西”①，“撒谎理论的定义可以被视为一般符号学的一个相当全面的阐发”。②这实际上是说符号意义无所谓真伪。

在谎言中，字面义与意图义的确不同，但意图义深藏于发送者心中，它并不在任何语境中表现出来，因此谎言本身的释义无法戳穿谎言，除非有文本之外的其它因素来对照印证（除非释义者很了解说话者是惯会撒谎的人，或撒谎者后来不小心露出马脚），释义者不可能知道这意图义。因此，谎言的真伪问题超出符号释义范围之外。

而非直接语实际上与谎言完全不同，非直接语是说“真”话的一种强调方式。非直接语中的真伪两义的冲突，虽然也是意图义与字面义的冲突，但由于语境的压力，迫使释义者不得不承认意图义为符号的真义。

因此，如果说撒谎是一种“非传达”，是发送者有意不与接收者交流，那么非直接语就是一种特殊的传达，发送者的目的是取得与接收者更有效的交流。在非直接语中，不同语境导致的语义冲突形成特殊的张力，从而使诗歌语言获得富于表现力的释义深度。

7.反常组合

上一章已经讨论过，文学语言与科学语言横组合段背后

① 埃柯，前引书，p.204

② 同上，p.7

的纵聚合段宽度极不相同，文学语言是"宽幅"的，宽的纵聚合段投射到横组合轴上，就使文学语言的横组合方式具有很大的灵活性。

一位科学家曾对语言的使用提出他的看法："在经常反复使用一个词以后，我们认为我们多少知道它意味着什么……它们只有一个有限的适用范围。例如，我们可以说一块铁或一块木头，但我们不能说一块水，"块"这个词不适用于液状物质。"①

这当然是对的，这是常识，是每本"惯用法词典"谈的问题。然而，这偏偏不适用于文学语言。文学的符号学特点允许其语言有更大的选择余地，从而更自由地配列成横组合段。

比喻一般都是以具体喻具体，或以具体喻抽象，也就是说，喻体（能指）总是具象语言。但我们在文学语言中，常看到反过来的情况，"春之精神写不出，以草树写之"，变成了"草树写不出，以春之精神写之。"

每当我带着梦里的心跳
睁大发狂的眼睛
把黎明唤到我的窗纸上——
你真理一样的歌声。
△△　　　　··

——艾青《春鸟》

艾青曾声称："不论是明喻和暗喻，都是从抽象到具体，

① 海森伯《物理学与哲学》中译本，商务印书馆，1981，第100页。

具体到具体的一个推移，一个跳跃，一个转化，一个飞翔。”①但是偏偏他自己的诗里出现了从具体到抽象的比喻，具体的“歌声”变得象抽象的“真理”一样。

杜运燮《登龙门》一诗有句云：

微风如灵感，不绝地从水面流过。
▲▲　△△

也是同例。比喻的目的，正如我们已经分析过的，是加强喻体的能指优势，而不是加强喻指（所指二），因此，喻指如果是抽象的，同样可以对喻体的能指可感性作出贡献。真理般的歌声使人响往，灵感般的微风耐人寻味。能指不仅得到了加强，而且由于与抽象概念相比，获得了象征的纵深度。

不仅明喻，暗喻或借喻也可以倒过来，用抽象喻具体。莎士比亚《麦克白斯》五幕三场，麦克白斯的敌人联军兵临城下，向杀人犯麦克白斯进攻。一个剧中人说：

这一刻他才感到
那诡秘的谋杀粘在手上。

紧粘在手上的当然是血，但剧中已写过他把血从手上洗掉，具体的喻体洗掉了，洗不掉的喻指反变成了喻体。这个暗喻令人感到十分奇峭。

同样，转喻也可以以抽象喻具体。莎士比亚《柯莱奥兰努斯》一剧二幕一场主人公凯旋而归，见到来迎的妻子，竟然称呼她为“我高贵的缄默！”妻子的贞静温顺，使这位骄傲的将军很满意，干脆以这抽象品质来代替具体的人。

① 艾青《诗论》，北京，1980年，第31页。

在文学语言中，我们还常可见到更紧凑地拼合具体与抽象的办法，即把具体词与抽象词连用，造成反常规的横组合段。还是艾青的诗句：

荒漠的原野
冻结在十二月的寒风里，
村庄呀，山坡呀，河岸呀，
颓垣与荒冢呀，
都披上了土色的忧郁。
△△　・・
——《北方》

可以看得出，这是一个变形的隐喻，它可以解释为“土色般的忧郁”，也可解释为“忧郁的土色”。

韩偓《惜花诗》云：“皱白离情高处切，腻红愁态静中深”。这时，隐喻变形到了不容易辨认的程度，最好还是简单地称之为反常组合。

在西方现代诗歌中，反常组合变成了诗的常规。美国现代诗的前驱者，十九世纪诗人爱米丽・迪金森的作品之所以让人觉得非常“现代”，原因之一就是其中的反常组合数量很大。在她的笔下，鸟的飞翔是“易逝性的路径”（而不是“易逝的路径”），音乐是“银色的搏斗”，而死神有“民主的手指”。有时候，她的整段诗都是具象的语言，但在关键地方突然冒出一个抽象词。

在三点半，一个孤独的鸟
飞进寂寥长天

对于谨慎的乐调，只提出
一个孤立的条款。

这样具体与抽象"嵌合"的结果，是可感知物获得了神秘的意义，而神秘的思想获得了可感知性。因此，我们可以说，这里有一种变了形的象征。

我们可以对比以下几个例子，看看象征是如何被压缩变形成为具体词与抽象词非常规组合的。

故人早晚上高台
寄我江南春色一枝梅

——舒亶《虞美人》

这是一个点明式象征，具体的语象"一枝梅"象征了抽象的"春色。"

然而，在这个例子中，

但梦想，一枝潇洒
黄昏斜照水。

——周邦彦《花犯》

被象征的概念点出了（潇洒），象征物"花"却隐去了，留下了具体的数量词"一枝"，这具体词与抽象词嵌合，我们看到的是一个变形的象征。

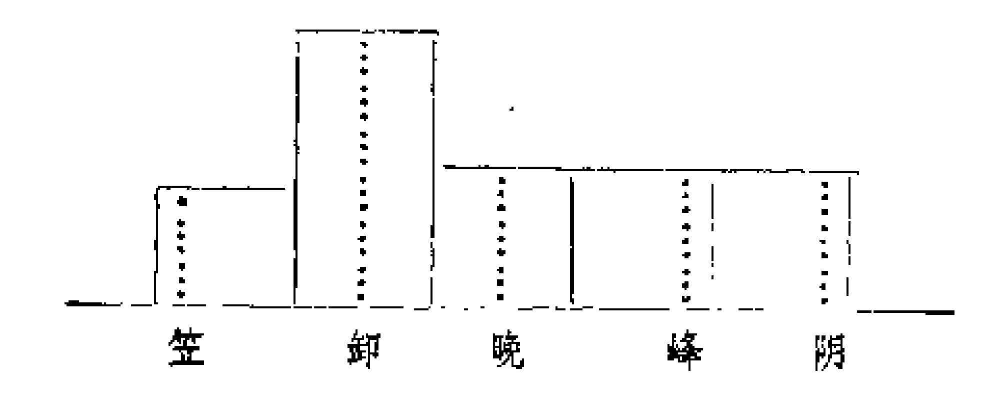
在很难拆开分析时，我们不得不把这种嵌合形成的横组合段视作一个非分解性符号，"一枝"被这横组合段抽象化，而

"潇洒"被它具体化，我们无法把它们各自从这横组合段抽出，而依然维持其特有的品质。

一般来说，最紧密的横组合段是现成的词（如"中国"）或成语（如"洋洋得意"）是不能拆开的，是基本符号单元。但是嵌合形成的横组合段明显有几个基本符号单元，是一个符号链。它没有固定关系，它的搭配是作家或诗人临时安排。它们之所以得到非分解性，是因为它们互相依赖互相修正以形成本身的特殊句法。

反常组合在中国古典诗歌中最常见的是我们熟悉的"炼字"。范晞文《对床夜语》中说："诗用生字，自是一病。苟欲用之，要使一句之意尽在此字上见工，方为稳贴。"他举了一行诗例："笠卸晚峰阴"。

按范晞文的说法，"卸"是个"生字"，生字不是僻字，而是按常规不可能在这个横组合段出现的"陌生化"的字，如果我们查看这五个字背后的纵聚合幅度，我们可以看到，在"卸"字处，纵聚合段突然扩展到非常宽的程度。



在这个横组合段中，纵聚合不是平均地，或比较平稳地展开，在"炼字"点上突然出现了超出横组合段中其它成份的极宽的纵聚合。

《诗人玉屑》中也有一段很出色的讲解："诗句以一字为工，自然颖异不凡。'暝色赴春愁'，下得'赴'字最好，若下得'起'字，便是小儿语。"

所谓"小儿语"，便是常规组合。小儿语言能力的纵聚宽度比有语言修养的诗人来说狭得多。

据洪迈《容斋随笔》卷八，王安石"春风又绿江南岸"名句，先用"到"字，后用"过"字，再改"入"字，又改"满"字，最后选用"绿"字。我们在这里看到的是纵聚合段被一步步加宽，最后宽到超出常规（用形容词占用动词位置）。

这样的炼字产生的佳句，是无法用另外一种语言来释义的，由于它与上下文的组合过于紧密，就失去了可分解性和可译性。试看晏几道的名句：

舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风

沈祖棻先生的意译是："不断地起舞，直到照着杨柳荫中的高楼上的月亮都低沉了；不断地起舞，直到画着桃花的扇子底下回荡的歌声都消失了。"①

把意译与原诗句对比，可以看到受到最大破坏的，恰恰是"炼字"。常规组合部分，译成散文至少还保留了意义，"炼字"的反常组合，顽强地抵抗翻译。

第一章讨论过符号链的翻译依靠符码，抗拒翻译，就是抗拒常规的编码与解码。这样的诗句，不得不自行规定其非常规元符码，自己控制其释义方式。所谓"反常合道"，"无理而妙"，

① 沈祖棻《宋词赏析》，第60页。

就暗指了这一种特殊符码的存在。

8.诗歌作为多中介符号

纯粹用文字写成的文学作品,似乎是单中介的,其实不然。非戏剧的文学作品其实也是多中介的,只是其各中介的重要性过于悬殊,相对语言而言,其它中介的作用太小。但我们可以稍作检查,看看多重中介是如何共存于同一文本之中的。

首先,文字原是有声音的,读出来可作用于听觉,即使不读出来,我们心中也会“听到”默读的声音;文字印于书上,是有视觉印象的,这不是文字本身的视觉形态——一句话用小五号字印,还是用五号黑体字印,用木版印还是现代的铅印,都与其意义无关——我是说文本印在书上,是有一定的印式的:标点符号,分段,诗的分行,分章标题等,这些都参与到文学文本的符号组合中来。

文学文本的视觉形式参与文字符号的表意程度比较小,但也并非可以忽略不计。分段和标点对五四现代小说摆脱旧小说传统、形成新风格起过重大促进作用;[1] 本书第四章讨论过诗的分行印法的重要性。利用视觉形式最多的,还是诗。从法国诗人阿波里奈尔开始在分行排列上做文章起,美国威廉斯,苏联马雅柯夫斯基纷纷跟上,并各有所创新。美国诗人肯明斯在分行上的种种实验,引起不少非议,但也引来更多的模仿者。一直发展到当代所谓“具体诗”(concrete poems),即用诗行构成一幅图案。例如一首诗,用“海”这词组成一艘帆艇

---

① 五四前后,上海鸳鸯蝴蝶派的作家把五四新文学作家称作“新式标点作家”。

图样。这样的诗，印式变成了插图，超出了文字正常的功能。

但文学文本的视觉形式组织得合理，还是能对意义有帮助的。美国当代著名诗人加里·斯奈德（Gary Snyder）有这样一首小诗《只有一次》

几乎在赤道上
几乎在秋分点
正巧在午夜
从船上看
满

月
正在中天

月正在中天，而诗的视觉形式提示了月光映在水中的倒影。我们也可以说这是一首“具体诗”，但用得恰到好处。

显然，这里的视觉形象利用的是一种超出语言中介之外的象似性。

我在这里要重点谈的，是语言的声音对文学文本的作用。

一般说来，语言的发音，对非文学文本来说，并非很重要。尤其是科学文体，语言的作用可以忽略不计。但是在文学语言中，语音的作用是很重要的。

惠特曼有一句诗：

O you restless,resistless races!

原诗句中，辅音〔S〕的连续呼应，使诗句急促而紧密，从而使其横组合成份之间出现了新的关系。原诗那种几乎叫人透不过气来的气势译成中文时完全失去：

哦你无休止的不可抗拒的种族哟！

雅柯布森指出，这种语音的呼应关联造成的“诗性”，也可能出现在政治口号等非文学语言中。他举的例子是艾森豪威尔竞选班子想出来的口号“I like Ike”，（我爱艾克——艾克是艾森豪威尔的昵称），这实际上相当于汉语中常用的双声迭韵。在非文学语言中，这种情况只是偶一用之（在中国人取名字，或取笔名时，对文字的声音和书写视觉形式考虑很多），但在文学语言中，这是常规手段。

诗的节奏（包括中国古诗的平仄），押韵方式，重复句式，分段方式（如词的上下阕等），都是某些语音成份的复现，或是语音与语意的复现（例如中国诗的对偶）。因此，与我们上面举的例子相同，复现和呼应对横组合起了一种超文字的加强能指作用。

对于诗律的本质，文学史上都有不同的看法。有不少人坚持认为诗律是外加的装饰性成分。在实用语言中，人们跳过了语言的声音，只抓住语言的传达功能，而在诗歌中，诗律不断提醒人们注意到语言自身，从而加强了能指的份量，加强了符号的自指性。

但诗律可以起更重要的作用，它帮助诗歌建立一种语音与内容的对应。亚理斯多德就认为写史诗必须用所谓“英雄节奏”，据他说只有这种节奏才适合于表现庄严的气氛和高昂的激情。罗马诗人贺拉斯也强调用悲剧诗体写喜剧内容是“没教育的无知的诗人”干的事。在英国诗人蒲伯更认为诗律与诗的内容相应的程度更深——描写西风徐来时，要用“轻柔的调子”；徐缓流动的小溪应当“在更徐缓的音响中流动”，而描写激流

的诗句应当"嘶哑、粗犷。"

蒲伯的要求，是太严格了一些。语言的声音效果，不太可能与内容有如此多样而明确的对应方式。

关于语音与内容的对应，中西诗史中有大量例子，看来不少诗人都想在这方面弄出点名堂。最有名的例子如英国诗人丁尼生《公主》中的诗句：

> The moan of doves in immemorial elms
> And murmur of innumerable bees.
> 古老的榆树林，有鸽子呻吟
> 还有无数蜜蜂的嗡嗜。

丁尼生原诗句中用连续的唇音和鼻音组合成沉闷的声音效果，在译文中无法传达。显然，这是超出语言水平之上的第二层附加符号，是一种语音比喻。这种比喻最极端的例子是一部印度古代小说，其中一章完全没有唇音，因为主人公—叙述者在做爱时嘴唇被咬破。

这一类音义配合，建立在一种语音的象似性基础上，它在文本的规约性文字中介之外另加上去的一种象似性语音中介，因此可以说它也是一种特殊的二度根据性。

第五章

小说叙述的符号学研究

1.文学叙述的符号过程

叙述是“有情节”的文本，它讲出一段前后相续可以追踪的事件。叙述当然不仅出现于文学，在科学文本（例如实验报告，调查报告，法院起诉书等），实用语言（新闻报导，甚至闲言碎语）都有叙述。

叙述也不单出现于语言之中，几乎一切可以用来传达意义的中介都可用于叙述——面部表情，身体姿势，图象、音乐、模型（例如用沙盘演出战斗过程），甚至实物（试想一个哑巴摆弄实物“讲述”一段事件）。

所有这些叙述，都在符号学研究范围之中。但本章只谈文学叙述，因为用语言作文学叙述是所有上述叙述式样中最复杂的，理解了文学叙述问题，新闻报导的叙述就是比较简单的事。诚然，今日的电影叙述学研究，也很复杂。而且由于其强烈的多中介性，电影叙述问题不是文字叙述研究能代替的，但这二者中间有许多相通之处。

最早的文学叙述是口头叙述，各个民族都是如此。中国情况乍一看似乎略有不同，因为文言小说产生远比唐末至宋元的“俗讲”和“说话”产生得早。实际上，文言小说与白话小说分属两种不同的传统，可以说是两种互相独立的文类。就它们各自的发展而言，它还是起源于口述文学。

但是，口述的文学叙述与书面的文学叙述，从符号学来说，有根本性的差别。口述的文学叙述，每一个单符都是一个独立的形符；每次的表演，都是非重复性的，是难率符号。这不仅是因为讲述者每次都临场发挥，不可能照本宣科（即使他有所本的话），而且因为他的表演是多中介的，从服饰，到表情，到现场的其它因素，都与他的叙述结合得很紧；相反，书面的叙述文本，尤其在印刷术产生后，许多单符属于同一个形符，它是可重复的，是易率符号。一切临场表演的因素都被舍去了。我们不可能多次涉足于同一河流，或听同一场书，我们却能多次读同一本书。不仅同一版本的各印本，即使是不同版本，只要文字没变，还是同一文本。

在非文学叙述中书面叙述似乎比口头叙述情况简单，但书面文学叙述却比口头文学叙述复杂得多，因为符号信息的发送者在书面叙述中分化了；在口头叙述中，讲述者是可接触的具体的信息发送者，他的底本是否另有个作者倒是无关紧要的问题，因为他明显是符号过程的起端。而叙述信息的接收者也当堂在场，可以与叙述者互相呼应。在书面文学叙述中，有作者，也有叙述者。作者应当是个有血有肉的具体的人，但我们无法接触他。叙述作品另有一个叙述者，可是他抽象化了，多少成了作品中的一个人物，他成为一个无法直接接触的影子，一个的纸面存在，一个可疑的，假定的符号信息发送者。而符号

信息的接收者，即读者，也是隔了无法估量的时间空间距离的零散的读者，无法与作者直接呼应。

美国符号学文论家斯柯尔斯著文强烈反对雅柯布森的符指过程六因素论，他认为在文学中，六个因素都参与进来（而不只是雅柯布森说的只是符号自指性——诗性）。

他的基本理论是：① 艺术符号的最重要特征是“演示”（performing）。开个玩笑并非艺术，演示这个玩笑就成了艺术表演；一段谈话并非艺术，在小说中演示一段对话就成了艺术；一块石头并非艺术，雕塑家一摆弄就成了艺术。因此艺术的本质是双重性（duplicity）。把这原则移用到符指过程六因素之上，就出现了艺术符号的六个双重性：

1）发送者双重性：扮演

2）接收者双重性：偷看，偷听

3）信息双重性：不透明性，复义

4）语境双重性：典故，构拟

5）接触双重性：翻译（转换），虚构

6）符码双重性：涉及上述所有各项

看来这里的第二条斯柯尔斯指的是英国逻辑学家穆勒（John Stuart Mill）的名言：“诗不是听到的，而是偷听到的。”他认为接收者参加艺术演示的方式只能是偷看或偷听。

穆勒—斯柯尔斯理论似乎更适用于文学叙述：一篇小说应当说是叙述者讲给叙述接收者听的，作者只是在想象中

---

① 斯柯尔斯“建立一个文学符号学”（Robert Scholes, Toward a Semiotics of Literature）文见Critical Inquiry 1977年秋季号，pp.105-120。

“偷偷地”记下叙述者的话，而读者由于某种机缘读到这纪录。在《天方夜谭》中，残暴的苏丹王听到美丽聪明的谢赫拉查德每夜讲的故事，但我们却与作者一齐偷偷参与他们之间讲故事的活动。

斯柯尔斯对雅柯布森修正，方向是对的，但他的具体分析并不正确，我在下面的讨论中将逐步对此进行修正，并在本章结尾处予以总结。待指过程各因素的离心运动的确造成文学叙述中许多困难但又有趣的矛盾 。

2.叙述者与叙述接收者

口叙文学叙述者很明显地在完成如下职能：

他是叙述信息的发送者；

他与叙述接收者互相呼应，甚至可以当堂交流（“看官不信，听我道来”）；

他控制着叙述的进程，随时可插入解释叙述进程的话语，使听者不至于搞糊涂（“花开一枝，话分两头”）；

他君临于叙述创造的“世界”之上，随时可以加以道德上，价值上的解释或评论，以告诉听众应当如何理解故事（“看官，世上毒莫毒过妇人之心……”）；

他可以暂时摆脱叙述者身份，而模拟叙述中的人物表演起来（例如突然改变声调，模仿猪八戒憨声憨气的说话，或挥起扇子扮潘金莲的媚态）。

书面叙述的叙述者也必须完成以上五种职能，但由于他只是一个书面存在，他完成以上职能的能力很不相同。

首先，他是一个固定的人物，他不可能随时改变身份。——在第三人称小说中他是个隐身的偷看偷听人物隐私的人

(从而使作者成为偷听的偷听者)；在第一人称小说中，他叙述自己经历的故事。

他只是叙述信息的假定的发送者，他是个"被自己"叙述出来的叙述者。他也不得不对叙述的展开进行指点控制，或对故事进行道德价值的解释评论。我们上面举的口头叙述者说的种种话头都能在书面叙述中出现，但因为他是作者创造出来的，我们不知道他的话应当算作他的话，还是算他代作者讲的话。作者因为是"偷听者"，不可能直接进入叙述，必须由叙述者代言[①]。但是叙述者既是作品中的一个人物，他就不能等同于作者，他的话就不能自然而然地被当作作者的话。

因此，我们在这里遇到了书面叙述中一个最基本的矛盾：信息发送者的主体分化了，分成二个：作者与叙述者。这二个人格可能比较一致，也可能不一致，甚至互相冲突。设想一个孩子成为叙述者，如马克·吐温的《哈克贝里·芬历险记》)；一个过份无知的人成为叙述者（如马克·吐温的《傻瓜旅行记》）；一个"坏人"成为叙述者（如茅盾的《腐蚀》)；一个不知情的旁观者成为叙述者（如《福尔摩斯探案》中的华生医生，或阿城《棋王》中的"我"）。在中国文言小说中，叙述者往往袭用作者的名字和身份；在白话小说中，叙述者总扮演同一人物"说书者"。但无论哪种情况，他们都不是作者。

使情况更复杂化的是：一部叙述作品可以有多个叙述者，它们可以处在同一层次扮演类似角色（例如《十日谈》中的十

---

① 韦恩·布斯在《小说修辞》一书中把叙述中的指点和评论称为"作者干预"(authorial intrusion)。从叙述的符号学角度来说，作者无法直接进入文本。因此，这种干预看来应当改称为"叙述者干预"(narratorial intrusion)。

个叙述者），或在不同层次上扮演不同的角色（例如《腐蚀》中拣到赵惠明日记的“我”，与小说主要部分的叙述者赵惠明）。

这样，叙述信息的发送者就变得非常复杂，从而使斯柯尔斯基说的双重性变成了多重性，作者成为被偷听的偷听者，叙述者成为被叙述的叙述者，而叙述文本也成为被引用的叙述。

不仅叙述者变得很复杂，叙述接收者也不得不跟着复杂起来。

首先，叙述接收者不再是口述文学中具体的听众，他与叙述者一样，成为一个纸面存在，一个特殊人物。《天方夜谭》中的叙述接收者是残暴的苏丹王，而不是我们读者。《十日谈》中，从佛罗伦萨逃避瘟疫出来的十个男女青年轮流做叙述者，其它人则是叙述接收者。中国传统小说中的“看官”也不是我们读者，而是叙述中一些影子般的人物。

叙述接收者也不再能与叙述者呼应，他只是假定地需要听到叙述者的指点或评论，为了听懂或正确理解叙述的故事。

请看《醒世恒言》中“卖油郎独占花魁女”这篇小说中的一段：

> ……遂复姓为秦。说话的，假如上一等人，有前程的，要复本姓，或具札子奏过朝廷，或关白礼部、太学、国学等衙门，得册籍改正，众所共知。一个卖油的，复姓之时，谁人晓得？他有个道理，把盛油的桶儿，一面大大写个秦字，一面写汴梁二字，将油桶做个标识，使人一览而知。

上面划出的部分，实际上是模拟书场的听众对说书人的提问。但在书面的小说中，只是一个假定，一个具体叙述方式的借

口。这个问题是小说中的安排，显然不是你我作为实际读者提的问题。

狄德罗的小说《宿命论者雅克和他的主人》中也有一段：

> 读者，在这几位先生睡着的时候，我有一个小问题要向您提出，您可以深思熟虑一下……请您明天早上告诉我。

这里的“读者”只是叙述接收者，而并非真的读者，因为真实的读者在多少年后读这故事，而不会在小说的主人公睡着的这个夜里“深思熟虑”，以便明早就回答。这个“读者”只是小说中的一个特殊人物：叙述接收者。

因此，书面的文学叙述，其符指过程可以归结为下面的简图：

作者 —“偷录”→ 叙述者 —假定的叙述→ 叙述文本 —假定的听取→ 叙述接收者 —“偷听”→ 读者

但叙述者的情况可能很复杂，而且他们可能不仅与作者冲突，他们之间也可能冲突（例如《喧嚣与愤怒》中的几个叙述者。这样就造成叙述文本中意义的分化。这样的符号信息，释义会变得很复杂，因为主体的意图性离开发送者飞散开来。

3. 隐指作者

从符意和符用学角度看，小说信息的释义是个特别头痛的问题。在诗歌中，我们基本上可以认为主体是一个统一的人格，他的意图与信息基本上并不矛盾，可能出现的非直接语，

往往是横组合段各成份之间的冲突，信息本身的意义裂解的可能性不大。《洛神赋》有句："凌波微步，罗袜尘生"，前句说对方是神，后句又说是血肉之躯，但洛神之美的灵肉双重性完全可以被视成同一形象的复合性。即使一首诗全诗是口是心非的讽刺，其讽刺态度本身是一致的。"翩翩一只云中鹤，飞来飞去宰相衙"，上下句形成对立，但由于发送主体比较单一，意义在信息中就被综合了。

如果小说的叙述变成反讽性的，也就是说，叙述者说的话不能当真，得反过来读，我们就遇到了符号释义中一个困难的问题，即如何确定作者真实意图，并且以此作标准来衡量叙述者不可靠的程度。

文学研究中常规的做法，是所谓"知人论世"。这个方法似乎可靠，却很成问题。且不谈许多作品我们不知道作者是谁，很多作品还有改写者，续成者，几个人如何合一？即使我们知道作者，并且了解他的历史，我们又如何知道他写某特定作品时是什么意图？他可能作伪，他写作时可能很清醒很自觉，也可能不自觉地把潜意识发泄出来。只要释义者不是作者的心腹之交（例如脂砚斋与曹雪芹那样的特殊关系），就很难与作者直接打交道。这是书面叙述作为长距传达符号所造成的特有困难。①

正如托多罗夫所说："言语行为的主体，从本质上说是无法（自我）表现的。"②因此，我们只能从作品中推论出一个

---

① 很多现代文论家强调把作者排除在文学研究之外，宣称作者"已死"。法国历史哲学家福柯指出不了解作者就难以理解文本这种习惯是文艺复兴后的文化造成的，中世纪文化根本不关心作者问题。

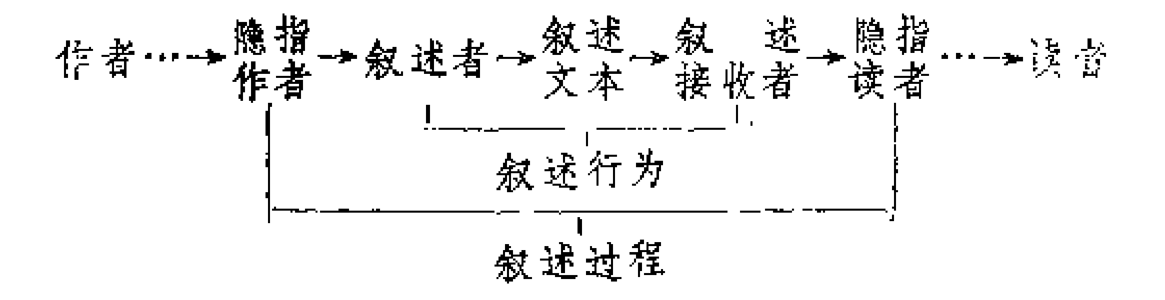
② 托多罗夫，前引书，p.121。

作者人格，这个人格体现了一系列社会文化形态和文学价值观念，也体现了一系列个人心理特征。叙述分析的作者就是这些道德的、习俗的、心理的、审美的价值之集合，这个人格可称为“隐指作者”。

符号必须有接收者。与隐指作者相呼应，能够接受这全套价值并因此对文本也持有与隐指作者相同看法的人格，可称为“隐指读者。”

作者不一定与隐指作者合一。只能假定作者在写作该特定作品时进入作品的人格，即所谓“第二自我”，应当与作品中推论出来的隐指作者合一，但这也只是“工作假定”而已。读者更不一定与隐指读者合一，隐指读者只是符号发送者理想中释义者应该到达的位置（正如第二章中讨论的香水广告的设计者希望看到广告的人理解到符号派生系列的某一级），读者如果因这样那样的原因，与这一点保持一个距离，他就不会与隐指读者合一。因此，作者与读者是处于叙述的符号分析之外的因素。

这样，叙述的符指过程就更加复杂化了：



但是，最困难的问题并不在这儿。既然隐指作者是靠释义从叙述文本中推论出来的，而符号派生是无限的，而且因人而异的，从释义推断隐指作者（也就是追溯作者意图），就是难以确定的事。

例如金圣叹就一口咬定《水浒传》的叙述是不可靠的，作者意图与叙述者的评论正好相反：

盖作者只是痛恨宋江奸诈，故处处紧接出一段李逵朴诚来，作个形击。其意思自在显宋江之恶。

因此，他认为作品中写到宋江的地方都是"皮里阳秋"，暗存讥讽。

但是美国汉学家浦安迪（Andrew Plaks）有另一种看法，他认为不仅宋江，而且李逵、石秀、武松等都是被作者否定的，他们都是"厌恶女性者"，杀起人来，尤其杀女人时，显出一副虐待狂的样子。与他们对比的是林冲，他才是作者心目中真正的英雄。

《水浒》中的性虐狂倾向和仇视女性倾向，自胡适以来，不少人都指出过，但他们都认为这倾向来自作者（或那个时代许多人的心理，他们影响了先后参与《水浒》写作的人）。浦安迪不认为如此，他认为作者意图（集合在隐指作者名下的一套价值观）是谴责这些角色的所作所为的。

浦安迪与金圣叹对作者意图推导，得出了完全不同的隐指作者。这不奇怪，他们各自从自己的文化背景和历史条件作出不同的释义。他们的观点矛盾，但他们的批评步骤都不能说是错误的。

这就使我们落入释义学上"诠释沟"（hermeneutic gap）的陷阱中跳不出来了。

显然，我们不能完全从语用角度来推断隐指作者，因人而异的理解将使我们永远处于释义的相对性之中，因为符号派生

是一个无穷的，歧径百出的系列。

有一个办法是不去理睬某个特殊人物的理解（不管是洋人浦安迪还是古人金圣叹）而设法找一个公平的读者。这个人物，别林斯基称为"读者群"（"读者群是文学的最高法庭，最高裁判"，①可是，如何平均"读者群"的意见？），瑞恰慈称为"理想读者"，②燕卜荪称为"具有正当能力的读者"，③后来他又称为"合适读者"，④罗伊·哈维—皮尔斯称为"受过合适训练的读者"，⑤姚斯称为"真实读者"，里法台尔称为"超读者(superreader)，⑥费许称为"有知读者"，⑦喀勒同意瑞恰慈，称为"理想读者"，⑧埃柯称为"模范读者"，⑨布鲁克—罗丝称为"被编码的读者"（Encoded Reader）⑩……

这个叫那么多文论家捉迷藏的标准读者，这个没有性别、年龄、教育程度、文化背景和历史年代的"它"究

① 《别林斯基选集》，中译本，第二卷，第235页。

② 瑞恰慈《文学批评原理》，(I.A.Richards, Principles of Literary Criticism) 1924, p.86。

③ 燕卜荪《含混七型》（William Empson, Seven Types of Ambiguity），1935，伦敦，p.248。

④ 燕卜荪"语言分析"（The Verbal Analysis）文见《肯庸评论》，1950年十月号，p.375。

⑤ 皮尔斯《历史主义卷土重来》(Roy Harvey Pierce, Historicism Once More)，1969，p.vii.

⑥ 里法台尔《诗的符号学》(Micheal Riffaterre, Semiotics of Poetry) 1978, p.135。

⑦ 费许"读者中的文学"（Stanley E.Fish, Literature in the Reader），文见《新文学史》杂志，二卷，p.127。

⑧ 喀勒，前引书，p.84。

⑨ 埃柯《一个符号学理论》(Umberto Eco, A Theory of Semiotics)，1976，p.212。

⑩ 布鲁克—罗丝"人的读者性"（The Readerhood of Man）文见Suleiman等编《文本中的读者》，1980，p.122。

竟在哪里？说穿了，"它"就是隐指读者，因为隐指读者的定义就是完全接受隐指作者全套价值观的假定读者。但问题是，无法确定隐指作者，也就无法确定隐指读者，他们两人互为镜象。

布斯提出一个标准："当叙述者没有被戏剧化"时，他的评论干预和态度，都是可靠的，可以视为隐指作者价值观的体现。所谓"没有戏剧化"，就是说，没有成为一个特殊人物在作品中扮演一定的角色。

绝对"非戏剧化"的人物，只有完全不出场的人物。而这个人物，就是隐身叙述者（所谓第三人称叙述者）①。第三人称叙述者是否绝对可靠，可靠到可以被当作作者的代言人呢？显然不是。中国古典小说基本上都是第三人称叙述，但关于《水浒传》作者意图的争论证明这种叙述者说的话也不一定可靠。

要逃出这个梦魇般的恶圈，我们只有从叙述文本作为符号链的一个重要性质中去找，那就是我们在第一章中讲解过的表层结构／深层结构（言语／语言）两分式。

4. 叙述加工

既然叙述者是否可靠是如此难以解决的问题，我们是否能找到一个撇开叙述者的办法？是否可能找到一个没有叙述者的叙述文本？

---

① "第三人称叙述者"是个很糟的术语。任何叙述者（象任何言语的主体一样）如果要自称，必须自称"我"，不可能自称"他"。第三人称叙述者只是从来没有机会自称一下的叙述者。

从叙述定义上来看，这是不可能的。任何叙述必须由叙述者说出来。但是，当我们观察口述文学的叙述者，我们可以感觉到，虽然他的演出每次都不太一样，但每次都有相同之处；虽然他的每次叙述都是一个再创作，但他的即兴表现都围绕着一个底本，这个底本可能是师传的，可以是他读来的，甚至可能是他创作的，无论如何，我们知道他“心中有底”。

同样，我们观察书面文字叙述，我们可以发现，一个本子可以有不同写法：词话本与崇祯本的《金瓶梅》行文差别很大，连开场都很不相同；《三国》、《水浒》的异本之多，就更不用说了。现代小说，似乎绝大部分只有一个本子，但我们可以假定它们有潜在的用各种方式改写的能力，可以写成第一人称叙述，第三人称叙述，可靠叙述，不可靠叙述……也就是说，可以用不同的叙述者用不同的叙述方法叙述出来。鸳鸯蝴蝶派作家徐枕亚的第三人称小说《玉梨魂》大获成功，他就用第一人称（日记）方式重写一遍，改题《雪鸿泪史》。

这些可能的叙述藉以变换的共同底本，应当是未经叙述的叙述。

这个底本，就是各种已实现的或潜在有可能实现的叙述文本的深层结构一语言(langue)，而任何叙述出来的本子，就是表层结构一言语（parole）。不管叙述如何变化，底本不受叙述者干扰。

问题是如何感知这个底本。任何具有能指形式的符号都是言语，而不是语言。语言本身不可能独立地存在，它是一个假定的素材仓库，在那里，故事以无形态的（尚未栖身于语言）的方式，在绵延不间断的时间流和空间流中展开，它的长度是无法判断的，它包含的细节是无限量的。

任何叙述所做的工作似乎是对这个底本进行加工——选择、删削，在空间上时间上变形，不仅把它托诸于语言进行讲述，而且从一定的释义角度进行理解——叙述者对底本所进行的工作，非常象读者—符号释义者对叙述文本所做的工作，如果释义者可能对歪曲叙述文本的意义，那么叙述者也可能对底本进行不可靠的叙述。叙述加工，就是形成文学符号能指的过程。因此，叙述者，是叙述文本能指的一部分。叙述的能指优势，来源于叙述加工。叙述加工本身，很象我们上一章中说明过的诗歌从纵聚合段中"炼字"的选择过程，因此，叙述文本，是底本作为一种纵聚合段在横组合轴上的投影。从底本到叙述文本的变化，就是替代和变形的过程。

接着上一节的讨论，如果我们怀疑叙述是不可靠的，那么唯一找出可靠性的办法是回溯叙述加工的过程，找出叙述文本与底本之间的变形和扭曲，找出价值观是如何在叙述加工的过程中放进去的，就象找出用烘糕点时，佐料是如何放进面粉里去的。

这是可能的吗？如果底本无形态，象一袋面粉，如何能与面包蛋糕进行比较呢？然而，仔细思考一下我们读小说的过程，我们就会发现哪怕要读懂情节，我们也在不断地回溯叙述加工过程。如果作品在时间上是倒述的，读者在阅读时会自动重建底本的顺序时间，如果作品是用某个特殊的视角叙述的，阅读就自然会补充视角人物没有看到的事件，或是纠正他看错了的情景。当我们读完一篇福尔摩斯探案，合上书时，如果叙述的故事已活生生地存在于我们的头脑中，如果我们在阅读时已成功地重建了叙述世界，那么，它不可能完全是华生医师看到的世界，我们多少摆脱了华生这个叙述者，（当然我们不可能完全

摆脱他的观点），我们忘记了华生医师对某些事件发展目瞪口呆，对某些事摸不着头脑这样一些叙述加工技法，而重建了一个比较整齐的福尔摩斯的世界；当我们阖上《棋王》时，我们头脑中残留的不是"我"发愣地看到的世界，而多少是棋王王一生的世界。我们观察到的《孔乙己》的世界，不是小堂倌"我"的世界，而是孔乙已本人的世界。

可以举一个具体的例子：茅盾的著名短篇小说《泥泞》是从南方一个村子农民的"集体视角"来看第一次国内革命战争的。凡是村民看不到的事，叙述者就不写；村民无法理解的事，叙述者也就不解释。但读者显然不会如村民那么朦然无知，因此，他们能从这种严格自限的叙述中"还原"情节。请看这个简单的例子：

> （黄老爹）光着眼向四下里瞧。拿来的两张花纸已经贴在土墙上。黄老爹瞧着花纸上的字。四十年前他赶过小考，后来又"训蒙"，花纸上的字都识得，可是意义不明白，老三摹仿父亲也看那花纸；"农"字是认识的，"合"字也认识……"

老三只认识标语中的两个字，叙述者也以他的视角为过滤器，只告诉我们两个字。但我们的理解并没有被局限，我们明白这条口号是"工农联合"。这个细小情节我们能够而且必须"穿透"叙述加工进行重建；整个被无知村民的视角弄糊涂的故事，我们也能够而且必须重建。实际上《泥泞》这篇小说的力量，就在于叙述自限与阅读重建之间的张力，就在于我们的重建的努力发现体现在叙述形式中的主题：农民的无知落后与革命力量动员农民之困难。

因此，阅读是对叙述加工的反动，是一种回溯，是解开能指之结的过程。

在作技术上的还原时，我们有个参照物，即所谓“连贯模式”（model of coherence），①这种模式，来自我们的生活经验，也来自我们的文学阅读经验。上一章已详细讨论了读者对文学文本有一种独特的期待，这些期待能把这次阅读经验与读者先前的阅读经验互相对照，从而自动地补充各种看来似乎未实现的可能性。同样，在阅读叙述文本时，读者有一种“还原期待”，叙述变形只是延长了读者对能指的感知，却并不会使读者永远停留在能指之上。

如果读者能将叙述加工中的时间空间视角等变形还原，为什么不能把被叙述加工所扭曲的价值判断还原呢？

从原则上说，这是能够做到的，不过困难一些。当我们读《水浒》时，我们可以把其中性虐待式地残害女人的场面还原，但我们可以发现，这存在于情节的最基本素材之中，也就是说，不管如何变个花样来叙述，这些情节还在。因此，叙述是可靠的。因此，这些使我们今日读者惊讶的价值观，并不在叙述文本之中，而是在底本之中，叙述者在材料取舍过程中没有加入新的价值观。

应当补充说一句的是，叙述中的言语/语言两分法，即叙述文本／底本两分法，在理论上不是无可争辩的。有不少文论家认为每一个叙述文本都是独特的，不可还原的，意义自足的“有机体”，不可能和另外一些文本同属一个底本的衍生物。而且在实际批评中这两分法也遇到困难。一个底本是否允许叙述者作

① 参见里蒙－基南《叙述小说》(Shlomith Rimmon-Kenan, Narrative Fiction) 伦敦，1983，p.121。

无限制的加工变形？如果叙述变形到更改了某些情节，例如电视剧《红楼梦》改掉了"兰桂齐芳"的结局，它与小说《红楼梦》还属于同一个底本吗？应当说：叙述文本什么都能变，但不能改变情节，因为情节是底本的核心。因此，电视剧与小说《红楼梦》分属二个底本。同样《麦克白斯》与黑泽明改成日本故事的电影，也就不再属于同一底本。

5.转述语中的主体冲突

所谓转述语，即叙述中引用人物的话。既然整个叙述文本可以被视为作者引用叙述者的话，叙述中的引用，就是引用的引用，是双重引用。因此，叙述中的转述语，在其背景的叙述流各主体之上，又多加了一层主体，使叙述信息的发送更为暧昧。

关于转述主体，托多罗夫有一段很精采的论述：

> 在"他跑"这句话里，有话语的主体"他"，还有言语行为的主体"我"。在"我跑"这句话里，有一个陈述出来的言语行为主体，插在话语行为与言语行为主体之间，并且从各自身上都取得了一部分先前的内容，使话语主体和言语行为主体都不至于完全消灭，而只是隐匿起来了。因为这个"他"和这个"我"是永远存在的。而跑步的这个"我"跟说话的这个"我"就不是同样的"我"。"我"不是把两个我压缩成一个"我"，而是把两个我变成三个我了。①

这段话读起来很绕口。我简单地解释一下：托多罗夫的意思在"我跑"这句话里，有三层主体：话语主体"我"，（言语行为）主体"我"，以及被话语表述出来的行为主体"我"。

① 托多罗夫，前引书，1968，p.121。

在口语叙述中，主体的这种三层分化并不明显，因为在口述中，被表述的行为主体“我”与表述行为的主体“我”是合一的；在书面叙述中，叙述的主体才不得不裂解为三。换用叙述学的术语来说，我们在叙述的转述语中看到三层主体的介入：

发送叙述信息的主体——作者；

被叙述出来的信息中的主体——人物；

被叙述出来的叙述行为的主体——叙述者。

这样，信息的发送者呈现了复杂的层次。

中国古典小说中的转述语，由于缺乏标点符号的分隔，必须使用“他道”这样的引导语，以便将转述语与叙述语标示出来。因此，中国古典白话小说中的转述语几乎全部是直接引语，这点与文言小说很不相同。

中国古代文论中几乎从来没人注意到转述语问题。“言如其人”似乎是唯一的准则，其实这个准则是有条件的，在间接引语中，并非言如“其人”，而是言如叙述者，或是半如叙述者半如其人。无论哪一种转述语，我们都见到主体各层次争夺发言权的冲突。

在一般叙述作品的转述语中，作者主体无法插入，我们见到的是叙述者与说话者的二层主体冲突。

为了讨论方便，我们可以简明地划分一下转述语的类型：①

首先，转述语应分成直接式与间接式两种：直接式“直接

---

① 这个分类是我提出的。现代符号学文论家，如赫纳迪《文类之外》(Paul Hernadi, Beyond Genre,1974)；如热奈特《体格之三》(Gerard Genette, Figures Ⅲ,1972)，都提出过他们各自的转述语分类法。

记录”人物语言（因此说话的人物在转述语中自称为“我”）；间接式由叙述者把人物的话用自己的口气说出来，（因此说话的人就必须自称为“他”）；

其次，转述语应成引语式与自由式两种：有引导句的（例如“他说”，“宋江大喜道”）为引语式，引语式明显是引用人物的话。不加任何引导句而直接把转述语并置入叙述语的，是自由式。

这两种划分法互相配合，就形成四类转述语：

1）直接引语式：有引导句，说话者自称我。直接引语式一般有引号，有引号时，甚至不必有引导句，都是直接自由式。但是，引号并非完全必须。中国古代无引号，因此引导句就不能省。

2）间接引语式：有引导句，但说话者以“他”自称。

3）间接自由式：无引导句，说话者以“他”自称。

4）直接自由式：无引导句，说者以“我”自称。

这个分类很清楚，但具体分析时，还会遇到不少困难。最主要的困难是说话者没有自称机会，如何分类。在有时态接续关系的语言（如印欧语系诸语）中，引导句以及叙述语言构成的背景时态，与转述语中时态的接续关系，可以是一个明确的区分标准。在汉语这样无时态接续关系的语言中，只有依靠另一个因素：风格。叙述语的风格与叙述者主体人格相关连（因为我们假定这话是叙述者说出来的）。如果转述语的风格类似于叙述者说的话，那就是简接式，如果转述者风格类似于说话的人物，那就应当是直接式：



于是（阿Q）心里便涌起了忧愁，洋先生不准他革命，他再没

有别的路；从此决不能希望有白盔白甲的人来叫他，他所有的抱负，志向，希望，前程，全被一笔勾销了。

这些话，不是阿Q本人的语言，而是叙述者加工过的阿Q的语言，其语汇不是阿Q的语汇，说话者（思索者）阿Q也不自称"我"。

因此，我们看到，直接式与间接式的区别，实际上就是叙述者主体与人物主体控制转述语的冲突，在间接式中，叙述者成功地将自己的主体意识渗透到转述语中，重组转述语，把它变成自己的语言。这样，叙述者就成为转述语信息的发送者；反过来，在直接式中，人物的语言靠引导向，引号，与叙述语流隔开，从而维持一定的独立性。这样，人物就成了转述语信息的发送者。

因此，直接式与间接式的区别，不仅是一种转述方法问题，而是关系到符号信息发送的主体强度问题。我们再看高晓声的短篇小说《鱼钓》中的一个例子：

刘才宝早经深思熟虑，决不因鳗鱼、乌龟而上当受骗，他要坚持下去，设法扭转局面。

这里，"深思熟虑"是引导句，本应引出刘才宝心里想的话，但是，叙述者抢过了发言权，把刘才宝心里的想法用自己的语言重写了，这样做，与整篇小说的风格相一致。在这篇小说中，叙述者对他的人物采取了一种居高临下的揶揄讽嘲态度，人物是个过份自满，自我评价过高的乡下能人角色，最后落到了自掘坟墓的下场。对于这样的讽嘲对象，叙述者主体抢夺转述信息发送权是完全有理的。

自由式与引语式的区别，则是另一个局面：自由式舍去了引导句，与叙述流混合在一起，其结果是发送者主体不明。在间接自由式中，叙述者加工了转述语，但因为没有引导句，所以人物主体与叙述者主体似乎在势均力敌地竞争。

> 他（阿Q）于是并排坐下去了，倘是别的闲人们，阿Q本不敢大意坐下去。但这王胡旁边，他有什么怕的呢？老实说：他肯坐下去，简直还是抬举他。

我加了重点号的部分，是阿Q心里想的话，但没有引导句（“老实说”是插语），但阿Q自称“他”因此是间接自由式。这里的语言，介于人物语言和叙述者语言之间。“抬举”等，只是把阿Q的土语稍稍“雅驯化”了一下。

而在直接自由式中，转述语完全靠自己的风格特征，不依靠引导句的帮助，从叙述流中呈现自己，因此，转述语需要有很强的主体特征。

下面这个例子来自王蒙《夜的眼》，主角陈杲在京出差，不情愿地去办一件他不愿办的“后门”：

> 边远的小镇的同志似乎“洞察”了他的心理，所以他刚到大城市不久就接连收到了来自小镇的电报，催他快点去讨个结果。反正我也不是为了个人。反正我从来也没坐过那辆上海牌，今后也不会坐。他鼓励着自己，经过了街灯如川的大路……

标出的二句话，是陈杲心里想的，但却用第一人称说出，它是直接式，它又是自由式，是因为这个转述语没有引导句，只是靠语气和意义从上下文中孤立出来。当然，如果我们把后

面的“他鼓励着自己”作为引导句，那么这段转述语是直接引语式（只是省去引号）。但引导句不应被句号隔开，所以这是个模棱两可的例子。

直接自由式是现代所谓“意识流”技巧的基本构成语式。意识流实际上就是用直接自由式来表现人物心中无目的的自由联想。

因此，我们可以把转述语中的发送者主体强度总结成以下这样一张图表：

	说话人物主体强度	叙述者主体强度
直接引语式		
直接自由式		
间接自由式		
间接引语式		

直接引语式中，说话人物的主体占绝对优势地位，而且转述形式明确地与叙述流隔开，叙述主体照例完全无法渗入。但是，在中国古典小说中，由于缺乏标点，造成形式上的强行需要，因此有的直接引语式是有其名而无其实。《三国演义》第九十九回：

> 却说司马懿引兵布成阵势，只待蜀兵乱动，一齐攻之。忽见张郃、戴陵狼狈而来，告曰：“孔明先生如此提防，因此大败而归”。

张郃与戴陵说的话，有引导语（引号是现代编者加的），是直接引语式。但是，他们说的话，全不是他们自己的语言。“如

此”这样的用词，明显是叙述者为避免重复，所以直接改造了他们的话。直接引语至少要听起来“言如其人”，原语直录。这里却完全不是原话直录。

因此，这里的引号应当去掉，使转述语变成间接引语式。

统观《三国》等早期历史演义小说，其中的引语几乎没有个性差别，甚至连自唐代以来在口述文学“说三国”节目中已有悠久历史的“或笑邓艾吃”，这样现成的人物主体语言特征呈现方式，在《三国演义》文本中也消失了。所有的人物，说的话基本上都相似。这样的直接引语，实际上是假性直接引语。说话人物的主体性实际上消失了，被统一于叙述者的加工之下。

这种情况，可能与这些小说的史书渊源和一再被编辑重写有关。《水浒传》中，情况好了一些，但金圣叹赞扬此书说：“《水浒传》并无之乎者也等字，一样人，便还他一样说话，真是绝奇本事。”这赞语，太绝对了一些。梁山好汉中大部分人物，说话没有太大的差别(至多分上等人和粗人两类)，只有社会上的三教九流，潘金莲、阎婆、郓哥之类，人物主体才在转述语中表现了比较清晰的个性。

这种情况，似乎到《西游记》、《金瓶梅》等创作小说出现，才有根本性的扭转，而到十八世纪中国小说的高峰期《红楼梦》、《儒林外史》等作品中的转述语才真正配得上金圣叹的赞语。

6.叙述分层中的主体分化

当转述语的说话者不仅是讲一段话，而且是讲一段有情节有故事的话时，他成了“故事中的故事”的叙述者。这时，叙述信息发送者的主体分化更是戏剧性。

我们在前文中谈到当叙述的中介由口述变成书面时，叙述者变成一个抽象的无形体的职能，口头叙述者很自然地完成的信息发送及其它任务，书面叙述者也必须完成这些任务，但他这么做的能力变得很可疑，因为他本身没有足够的具体性。但是，当他成为高叙述层次中的一个人物时，他就开始有点具体化了。

因此，当若干叙述者不是水平分布（象《十日谈》那样），而是按层次分布时，高叙述层次就向低叙述层次提供一个或几个人物作为叙述者。例如《天方夜谭》的高叙述层次是美女谢赫拉查德与苏丹王的故事，它为低叙述层次的各故事提供了谢赫拉查德作为叙述者；《十日谈》关于十青年逃往佛罗伦萨躲避瘟疫的故事是高叙述层次，它为低叙述层次的各个故事提供了十个叙述者。

这样被高叙述层次叙述出来的叙述者，比起先前幽灵般的叙述者来说，是具体化得多了，似乎也有了充分的资格控制他们自己的叙述，进行评论，发表意见。当然，用这样的方法“落实”主体性，并没有彻底解决问题，因为最高层次的叙述者还依然是落空的。为了减少这种落空感，不少小说使最高层次占最少的篇幅，从而使这一层次变成了小说主体的超叙述封套，或盔壳。《十日谈》和《天方夜谭》是如此，《红楼梦》、《二十年目睹之怪现状》、《腐蚀》、《狂人日记》都是我们熟悉的例子。

为了在这个薄薄的封套上加强叙述者的主体具体性，往往出现另一个办法，即让几个人物共同插手，造成复合叙述者。《狂人日记》文本主要部分的叙述者当然是狂人，但是在高叙述层次中另一个人物“我”加入进来，把狂人的日记作了

一番编辑加工：

> 间亦有略联络者，今撮录一篇，以供医家研究，记中语误，一字不易；惟人名虽皆村人，不为世间所知，无关大体，然亦悉易去。

这样，就有二个人物主体参与了叙述，狂人是讲述者，“我”是编辑者。

《二十年目睹之怪现状》，也是这样的结构，但更复杂一些：一个叫死里逃生的人，在上海滩偶然购到一个叫九死一生的人写的笔记，读了深受感动，就寄到横滨《新小说》社：

> 新小说社记者，接到死里逃生的手书，及九死一生的笔记，展开看了一遍，不忍埋没了他。就将他逐渐刊布出来。阅者须知自此后之文，便是九死一生的手笔，及死里逃生的批评了。

这样一来，参与叙述的就有三个人物：死里逃生为编评者，九死一生为叙述者，新小说报记者为发布者。

《红楼梦》的超叙述，也提供了三个人物参与叙述：被一僧一道带往“昌明隆盛之乡，诗礼簪缨之族，花柳繁华之地，温柔富贵之邦”去阅历过一番的石兄，把自己的经历写在身上，“几世几劫”后，空空道人经过青梗峰下，石头要求空空道人抄去，空空道人“从头至尾抄写回来，问世传奇”，传到一个名叫曹雪芹的人物手中，后者“于悼红轩中披阅十载，增删五次纂成目录，分出章回，又题曰《金陵十二钗》，并题一绝——即此便是《石头记》的缘起。”

这样，石兄是他自己故事的叙述者（虽然他在叙述正文中没有象《目睹》一样用第一人称），空空道人是抄写者，“曹雪芹”是编辑者。他们三个人分占叙述者的地位，使叙述者的具体性大为加强。

这样的叙述者，是复合式叙述者。显然，不用叙述分层，叙述者不可能成为复合式。

如此被反复加强的叙述者，看起来就不再是一个若无似有的影子。而且，高叙述层次不仅为低叙述层次提供了叙述者，经常也提供了叙述接受者：《天方夜谭》嗜杀又好听故事的苏丹王，《红楼梦》的空空道人，《二十年目睹之怪现状》中的死里逃生。这样，叙述的符号信息的传递似乎有了个清楚明白的过程，叙述信息本身也就增加了可信性。

我们可以看到，这样做，其目的似乎是想恢复叙述从口头转为书面之后变得不可测的源头，恢复叙述信息传达过程的初始性。显然，这目的不可能完全达到。无论小说上加多少层次，最上的一层叙述者依然没有一个“出身背景”。脂砚斋就很敏感地发现了这一点：

> 若云雪芹披阅增删，然而开卷至此，这一篇楔子又系谁撰？足见作者之笔狡猾之甚……①

而且，再进一步说，这种做法是否有必要？书面叙述之主体抽象化，是不是一桩应当加以弥补的可遗憾的事？并非如此，口头叙述的符号发送者之单一化，也使其意向性单一化，

---

① 脂砚斋红楼梦辑评，俞平伯编，1963年，第4页。

从而造成意义之单一化。我们从大部分中国古典小说叙述者的“说书者”身份（已经是书面叙述者，但很忠实地模仿口头叙述者的身份）造成的合一价值观趋势，就可知个中一二。

法国当代哲学家德里达曾再三驳斥一般语言学家把书面文字视为口语之转录的观点，他认为口语中传达目的非常明确，使其意义集中，凝固，很难使语言的意义分化和推进。因此，口语中心主义（phonocentrism）实际上是欧洲自希腊时代以来特有的逻各斯中心主义（logocentrism）的一种变体，而逻各斯中心主义则总是以一种固定的意义指归为目标，从而否定了意义无限衍生的可能。

德里达这观点很有意思。用这观点来看待叙述分层，可以这么说，叙述分层使叙述者“实体化”，只是一种追溯口语中心符号信息发送具体性的假相。

但是，叙述分层还经常用来达到完全不同的目的：叙述情节是用来创造一个现实感，创造关于世界的某种整体经验。如果一层叙述能创造一个世界，那么几层叙述就创造了几层世界。而在出现叙述分层的小说中，人物竟然能跨过一个世界到达另一个世界，《红楼梦》中的石兄从女娲补天处到“温柔富贵乡”去，又能转回来，而一僧一道又能不断从青梗峰或太虚幻景入侵到“温柔富贵乡”的世界——用这方法来宣扬一种神秘主义（例如轮回转世说），是再适当不过。

然而，这样一来，我们看到的，不是巴尔特所说的分层使符号非符号化，而是符号的更符号化。符号用意义组织并创造一个“可能世界”，而叙述分层使同一文本创造了几个互相关联转化的世界。

7.叙述方位中的主体自限

叙述者从定义上说是完全知道故事有关的全部细节的，但他只能从底本中选取若干材料放在叙述文本中，他有权用任何方式选择任何材料。但是，在现代小说中，叙述者经常把他采用一定的标准来作这种选择。我们常见的，是从一个人物的角度选择材料，也就是说，只选择某个人物能够感知的范围中的材料，用这个人物的意识“过滤”整个叙述。这就是我们所熟悉的“视点”（point of view）。有的文论家似乎看法不同。例如托多罗夫认为当叙述者>人物（叙述者知道的比人物多）时，叙述呈现一种“后部观察”角度；当叙述者=人物（叙述者知道的与人物一样多）即是“内部观察”角度，等等。但是叙述行为是在故事发生之后出现的，（所以才叫“故事”，法语histoire一词兼义“小说”和“历史”，英语“小说”story与“历史”history二词也是同根词），叙述者必然知道的比人物多，他知道一切，只是他不可能把一切都叙述出来。叙述本身包含了选择。

小说叙述中的所谓视角问题，是在纵聚合段上对选择加以限制，当这种纵聚合段变化投影到横组合上时，叙述产生一种标示性的变化：叙述本身中出现了一种以部分喻全体的转喻性——以一个人物的眼光来看整个叙述。

叙述文本出现了标示性，但叙述者的身份地位还是没有变化，他只是用一个人物的感知范围来限制自己的叙述范围。因此，当我们讨论某种叙述方位时，我们谈的是叙述者身份与某个特殊“人物视角”的结合方式。在这点上，许多小说技法之类书籍的作者至今在犯错误。例如这样一段指示：

作家控制材料，努力使其视角统一。他小心地不让人物知道他不可能知道的东西，同时也不让他的人物使用他不可能用的语汇。①

听来似乎合理，实际上是全错。因为纵聚合选择的角度没有改变横组合段的控制主体，叙述的材料虽由人物意识筛选，但叙述者主体依然控制所用的语言。这就很象间接引语：人物的话语（或心中的话语），由叙述者的语言讲出。

这种错误，连文论界权威大师也会犯。例如热奈特就曾提出一种测定一部叙述作品是否严格遵循第三人称人物视角方位的办法，即是当我们把视角人物改成第一人称叙述者，这时，除了把"他"改成"我"外，其它无需任何改动。② 这个公式不对，所有的词汇，语气，风格，姿态等"主体意向性因素"，全部得改变；叙述者身份变化，信息主体也就变了。毋需增删的，只是素材而已。

可以举个例子说明这一点：

鲁迅《药》的第一节，完全以老栓的视点来观察刑场的情况：

老栓又吃了一惊，睁眼看时，几个人从他面前过去了。一个还回头看他，样子不甚分明，但很象久饿的人见了食物一般，眼里闪出一种攫取的光。老栓看灯笼，已经熄了。按一按衣袋，硬硬的还在，仰起头两面一望，只见许多古怪的人，三三两两，鬼似的在那里徘徊；定睛再看，却也看不出什么别的奇怪。

① 马登《小说初阶》(David Madden, A Primer of Novel), 1980, p.112。

② 热奈特，前引书，p.241。

我们可以很简单地实验一下，把“老栓”和“他”改成“我”，这时，加重点号的部分必须完全改掉，因为“我”，“老栓”不会用这些词，这是叙述者用自己的语言描写老栓的意识。

叙述者与视角人物配合，以形成一个特殊的叙述方位，只是叙述符号信息的各个主体分配对信息的控制问题。因此，我们看到第一人称叙述者是主角还是次要人物，在叙述形式上本没有多大差别：两种都是自己谈自己的经历。但实质上有本质的不同。第一人称主角，他经历了所有应当叙述出来的事，他的感知范围实际上没有受到多大限制。这样的第一人称小说实际上大都是“第一人称全知式”叙述，与普通的第三人称全知式叙述在叙述者控制范围方面差别不大。

但是，当第一人称叙述者是一个次要人物时，情况就变了：叙述者“我”的主体控制范围被严重地限制，而主角人物虽然既不是叙述者，也不是视角人物，但却保留不少叙述主体性。这种小说，在西方也是到近代才出现。例如美国作家梅尔维尔的小说《白鲸》，英国柯南道尔的《福尔摩斯探案》等；这种小说，主人公有魅力，性格复杂，行为和心理都相当神秘，而第一人称叙述者“我”既能有机会与主人公接近，但在智力上，想象力上，都近与常人，对主人公的许多行为感到不可解。这样的主体分配法能使小说充满戏剧性地展开。

阿城的成名作《棋王》就很高明地采用了这样一个布局：主人公王一生虽是个异数，对体现在自己身上的哲理却懵然无所知。他的棋癖，他在棋艺中追求人生理想，却是一种近乎本能的行为；叙述者“我”是个再普通不过的知青，他经历平常，想法也平常，却在观察王一生言行的过程中被迫思考王一

生自已无法思考的问题。这样，一个神秘主角，与一个思索型次要人物叙述者，组成了绝佳的主体性分配方式。

从这里，我们可以看出，主体性的分配，其主要目的似乎是使叙述构成一个从现象到底蕴，从结果到原因的逆向发现过程。托多罗夫曾指出，小说的通例是第一次用表象方式陈述命题；第二次是用同一命题加以变化而揭示其内涵。① 叙述在这里用一种复杂的方式展现了斯柯尔斯提出的文学信息"二重性"原则，即用主体迭加的办法使叙述出现纵深度。

8. 叙述中的能指/所指时间

叙述文学，汉语称为"故事"，这个词倒是非常恰当，因为严格说来任何叙述都是讲述往事，也就是说，叙述行为必定是在故事发生之后才能进行，② 整个叙述必然是倒述。哪怕是谈未来情况的小说（科幻小说等），也是假定在更未来的某个时刻叙述的。《红楼梦》的叙述时间，也是在故事发生后的"不知过了几世几劫"后的某个时刻。

这怎么会是可能的呢？叙述信息的发送为什么能置于一个假定的时刻呢？口述文学的叙述行为是具体的，时间上明确的，而书面文学的叙述行为是抽象的，是没有具体时间跨度的。固然写作是具体的，占用时间的，但那不是叙述时间。叙述时间是作品总体框架中虚构的某一时刻。张竹坡说，《金瓶梅》"一百回，不是一日作出，却是一日一刻创成。"① 可能

① 托多罗夫，前引书，p.146。

② 某些第二人称小说，有一种同时叙述的假象，他也只是假象而已。某些西方小说，故事用现在时来写，但那只是"历史现在时"（historical present），目的是使情节历历如目睹。

他很敏感地体会到这层关系。

既然书面文本的叙述行为只是一个 抽 象 的，虚构的时间点，为什么叙述文本本身却具有时间跨度呢？应当说，书面叙述文本并不具有时间跨度，它是空间存在，具有时间跨度的只是阅读。但文学叙述的实现只有靠阅读，因此我们研究叙述加工在时间上的种种变形，不能不考虑阅读时文本空间篇幅所转化成的时间印象。

在叙述时间问题上，书面叙述的时间—空间矛盾和能指—所指矛盾纠合起来，使这问题比我们一般想象的复杂得多。

《孽海花》第十一回中有这样一段：

> 趁雯青彩云在德国守候没事的时候，做书的倒抽出这点空儿，要暂时把他们搁一搁，叙叙京里一班王公大人提倡学界的事。

听起来，似乎金雯青与赛金花在德国忙一点的话，叙述者就不能插叙其它内容。这当然只是“障眼法”。《水浒》在三打祝家庄最紧张的时候，依然能插叙一大段解珍、解宝、孙立、顾大嫂等人如何因冤狱而劫狱来投的故事。

底本故事中的时间，与叙述文本中的时间安排，实际上两不相干。叙述文本可以用二百页写二分钟发生的故事（例如法国新小说派作家克劳德·莫里亚克的《放大》）也可以用一句话交代几百万年的事。

叙述文本中对时间的处理这样伸缩自如，是因为叙述文本中有二种可以指示时间的机制：所指时间与能指时间。

---

① 《张竹坡评在兹堂本〈金瓶梅〉》，台北影印本，1980，第30页。

所谓所指时间，就是叙述文本的文字用所指意义指定的时间。“又过了三年”，“又过了三分钟”，“三个月中，她没有一滴泪”，“约摸抽一锅烟的功夫”等。时间的跨度不同，是因为语言的字面意义不同。

而叙述的能指时间，指叙述文本在描写某事件时实际占用的时间。这里需要一点解释：在口述文学中，这个时间概念会很清楚，用多少时间就是多少时间；书面叙述文本，实际上是空间符号，它的展开，它的阅读，是时间性的，可是阅读时间本身又是个不稳定因素：有人一目十行，有人得一个字一个字地念。因此，能指时间本身，只是从空间（篇幅）估测的时间，是个约数。

一般说，我们可以提出这样一个标准：书面文本中用直接引语转述人物说的话时，叙述文本的能指时间（从篇幅转换的时间）应当相等于述本中原细节所占的时间。除此之外，似乎很难有其它标准。实际上，很少见到能指时间比述本中事件应占时间还要长的情况，也就是说，将对话直录下来的直接引语，一般说来已是小说中速度最慢的部分。

例外的只是个别情况：某些有意做水磨功夫的心理描写，可能比实际人物想这些问题时所占用的时间更长。描写武打招式，常冠以“说时迟那时快”，述本的叙述时间比底本中的情节时间长。

我们上面提到的《孽海花》一段，“趁雯青彩云在德国守候没事的时候”，是一种所指时间，而“叙叙京里一班王公大人提倡学界的事”所占用的是能指时间。这两者本互不相干，故意拢在一起，目的是制造一种“同步幻象”，似乎这里叙述时间的线性展开是不得已才被违反的。这种手法，在文学作品

中，包括西方现代文学中，也经常见到。

因此，我们可以看到，叙述的特征是在横组合上出现二重性的变化，这与我们上一章讨论诗歌时看到的纵聚合的种种变化，正好相反。在叙述中，重要的不是纵聚合的深度，和纵聚合段中的选择方式，而是横组合段的组成方式的复合。其纵聚合特征，即叙述文本在底本之上做的种种加工，必然在横组合上出现重大的变异；而在诗歌中，不管“炼字”如何炼得出格，其横组合受的影响较小。

叙述，从本质上说，是一种横组合操作。

9. 文学叙述中的二度根据性

本书第三章中讨论到，作为语言艺术的文学符号的根本特征是用二度根据性，来对语言进行改造。语言符号由于其无根据性，它与世界的联系是纯规约的，难以相应的。我们无法信任语言符号表达现实的能力。而叙述文学作品的目的正好是要使读者对文学语言创造的现实产生一种真实感觉，从而在情绪上，价值观上不自觉地认同。这个效果是如何达到的呢？

我们在讨论“集群式公用象征”时，指出过那种象征与其所指之间有一种“同型性”，用“香草美人”的世界与现实中的事物作对应。这种同型性在叙述艺术中扩大到整个文本，叙述靠其庞大的横组合结构，与世界的某些特征互相对应，从而使无根据的语言符号在叙述符号链中产生对应性。这种对应性在阅读中就产生所谓“逼真感”。

现实世界各事件之间的联系，不外乎三种：空间联系，时间联系，因果联系。

自十八世纪以来，不少文论家已指出，用叙述文学表现事

物的空间联系，是笨拙的。这个观点，自莱辛的名文《拉奥孔》起，就似乎成了定评：本质上是时间性的叙述文学，不擅于表现在空间中展开的物体——那是绘画和雕塑等造型艺术的领域。

这个原则当然是对的，它区分了空间符号与时间符号这二种用不同方式（不同中介）呈现的艺术符号各擅胜场的领域。小说中用形象语言描绘景物或人物的部分，远不如小说的情节本身给人的印象，所以对于形象的具体性要求较高的读者——例如儿童——往往需要插图的帮助。

然而，在更深的一层意义上，空间是叙述文学中重要的部分，雨果的《巴黎圣母院》，如果脱离了圣母院这具体的空间条件，小说还剩下什么？哈代《还乡》的艾格顿沼地，茅盾《子夜》中的上海十里洋场，张爱玲《倾城之恋》中被包围的香港，都不是可有可无，可以替换的空间。归根结底，事件必须在时间与空间中同时发生。但这里的不可替换性，是叙述信息释义环节上的历史文化语境条件的，而不是叙述文本能指上的特征。只有在某些特殊情况下。例如吴组缃的中篇《樊家铺》，刘心武的中篇《立体交叉桥》，把情节集中在一个地点，不得不交代的发生在其它地方的事，都用人物的次层次叙述交代出来。这时，空间因素才在能指水平上显示出来。

叙述文本主要表达事件前后相续的时间关系，用这种时间关系来与世界中事件的时间联系取得同型。

文论家们始终难以解释清楚的一个困难的问题，是叙述中事件的时间关系中，始终逃不脱因果关系的阴影。

照例说，时序关系与因果关系不一定相应。“前因后果”作为一个逻辑准则，早被否决。在后面发生的事件，不一定是

前发生事件的结果。但是，在叙述中，问题就复杂了。由于叙述文本是在底本（那里发生的事件不一定服从“前因后果”关系）的无数材料上作叙述加工选择的结果，叙述中的时序关系不得不总是隐指着一种因果关系。

托多罗夫举过一个例子：

> 他扔了一块石头。窗子破了。
> 他扔了一块石头，把窗子打破。

从能指水平上，从横组合段上来看，前一句的二个事件只有时序关系，没有因果关系；后一句的两个事件既有时间关系又有因果关系。但是，托多洛夫指出：

> 因果关系在上面两个例句中都是存在的，但只有第二个例子中因果关系才是明言的。人们常用这个办法来区分优秀作家和拙劣作家……①

的确，我们无法在叙述的时序关系中摆脱因果关系。这根本原因是：叙述总是有结构的，而世界并不服从这个结构。用有结构的框架来与无结构的现实“同型”，其结果总是用一种价值体系来强奸现实。因此，文学所反映的现实性是虚幻的，非真实的，被意识形态歪曲的现实。

这就导致了一部份从符号学立场研究文学的学者否定文学与现实的相应可能。例如慕卡洛夫斯基就强调说：“真实性问题对诗歌作品不适用，甚至没有意义……它只是用来确定作品

① 托多罗夫，前引书，1968，p.126。

的文献价值有多大。①

穆卡洛夫斯基这里说的"诗歌作品"，是指所有的文学作品，淡"诗歌作品"的"文献价值"当然没多大意义。有的符号学者感到这种立场对于一种方法论思潮来说过于僵硬，他们建议把文学视为一种符号构造，同时把现实视作一种符号构造，只不过更复杂一些，文学与现实的关系就可以被视为二种符号系统之间的"可译性"关系，这样，至少可以暂时不去回答文学的从何而来，以及它与现实关系问题。②

这样的立场，是一种机会主义立场，是一种权宜之计。现实世界并不全靠符号构成，它不完全是一个符号体系。退而求其次，热奈特就认为："文学太长时期以来一直被视作是一个无信息的符码，因此现在有必要暂时把它看作无符码的信息。"③

他的解释是一种逃避。不过，文学与现实的同型性只是一种文学作品制造的二度根据性，的确不能直接就当作现实的反映。

苏联符号学家对文学的同型性问题，作了相当细致的研究。洛特曼的"《叶夫根尼·奥涅金》的艺术结构"一文，提出了一种对现实主义的新的理解。他指出普希金这首诗开创了俄国文学史上新时代，并非因为其题材内容特殊，而是因为这首诗具有特殊的结构——它的句法旋律构造与词法旋律构造

① 穆卡洛夫斯基，前引书，p25。

② 克劳德"文学叙述中意识形态的符号学功能"（Diane Criffin Crowder, The Semiotic Functions in Ideology in Literary Discourse）文见H.R.Garvin编《Literature and Ideology》，Lewisburg,1982，p.158，

③ 热奈特：《体格》（Gerard Genette, Figure），1966，p.150。

之间有一种不对应关系，这种关系破坏了传统的诗的结构，造成“风格断裂”。

然而，洛特曼没有停留在形式分析上，他进一步处理现实的结构表现问题。他指出：生活本身是自然状态的，是未经组织的文本，而文学文本，尤其是诗歌，结构很明显。怎样用有结构的文本来“反映”无结构的生活呢？

在普希金之前的俄国文学中，文学作品的特点是固定结构，这样读者就被“吸入”观点的一致性中去。普希金的现实主义使他把文本多元化，“变成相对性的王国”，从单一固定的结构变成复杂的结构体系，这样，艺术就再现了现实的重要特征，即“现实的任何有限注释的无限性。”

现实本无结构，无开端，无结尾，要使叙述作品与现实产生比较合理的同型性，就必须使文本本身象现实一样多元化。单元的同型，实际上是一种无能的二度根据性，它诉诸一种固定化的价值观，它非但不能反映现实，反而歪曲了现实。

这样，苏联符号学者就从另一个角度取得了与西方符号学者从形式研究出发取得的类似的结论：文学文本的意义结构应当是多元的，开放的，具有“非决定性”（undecidability）。

重复一下本章的最基本论点：语言艺术的根本机制是在无根据的语言符号上复加一种二度根据性，但诗歌与小说（叙述作品）的二度根据性产生的方法不相同。诗歌的二度根据性主要是纵聚合性的，而文学叙述中的二度根据性是横组合性的。据此，我们可以重新检查本章开头时所引的斯柯尔斯的六个“二重性”来代替雅柯布森的符指六因素的看法。在文学文本，尤其是文学叙述文本中，可以发现符指过程中普遍而广泛的离心运动，使六因素分别获得了多重性。

1）发送者多重性：主体分化，分散进入作者、叙述者、说话的人物等；

2）接收者多重性：与发送主体相应地分化为读者，叙述接收者，听话的人物等；

3）信息多重性：叙述分层，叙述干预等；

4）语境多重性：由历史语境，文化语境，意图语境等构成的复杂的互文性；

5）接触多重性：从单中介变成复中介；

6）符码多重性；建立二度根据性。

在科学文本中，我们找不到这样的现象，在那里，六种因素却是单一的：作者是文本的单一主体；读者是单一的信息接收者；信息本身是单层次的；语境也没有强烈分化，因为能指直接指向所指；接触是单中介的；符码是单一的强编码。

因此，结论是：符指过程的总体多重化是文学文本与科学文本的最重要区分标准。

当然，在诗歌文本中，上述多重化现象情况稍有不同，程度较轻，但依然存在。在现代文论中叙述文学代替诗歌，成为"文学性"最强的文类，至少其一部分原因是叙述文学的横组合多重性更适合符号学的研究。

附：戏剧文学的符号学特征

戏剧是一种多中介符号。其它文学文类的文本，正如上一节中所说，也容纳除语言之外的其它中介手段介入其传达。但是，与它们不同的是，戏剧不仅是极端地多中介的——据说有十三种中介——而且其中语言中介虽然依然占主要地位，但不象在其它文类中占绝对地位。在戏剧演出中，非语言中介与语

言中介互争短长，互相取代转化。

诚然，戏剧文学（剧本）并不等于演出，剧本停留于语言单中介。但是，哪怕是难以演出的“案头剧”，也无法摆脱演出这个确定性渠道的影响。

有些人认为剧本是一剧之本，舞台演出只是剧本的一种实现，演出可以有无数次，有多种不同的变化，而剧本却是确定不变的。这种剧本中心论是成问题的。戏剧的多中介性质是剧本无法摆脱的制约条件，在剧本中，演员的表演，舞台的布置，灯光的配备，音乐唱腔的规定等，都是不容否定的“预约”，不管有没有用舞台指示写明，这些中介的约定是剧本得以构成的必要前提。没有这些约定，剧本就不成其为剧本。

这种情况有点象口述文学：口述文学的实现是其演出，落在书面上的口述文学只是一种记录。戏剧也相似，只是剧本不是事后记录，而是事先的记录，剧作家对演出构想的记录。

因此，剧本是以单中介方式——纯语言方式——作为演出这种多中介传达的替代物。

然而，事实上剧本作为一种文学文类，经常用作阅读。许多文学批评家讨论的是剧本，而不是演出。本节所讨论的，也是作为文学文类之一的剧本，而不是作为表演艺术之一种的戏剧。因此，剧本应当被视为一种不完全符号行为，即一种没有完全进入规定渠道完成符指过程的符号行为。

由于这个原因，剧本出现不同于其它文类的一系列特点。

如果说，诗歌、小说和散文是独白性的，戏剧就是强烈对话性的。独白性造成主体的纵聚合分布，例如在小说叙述中，主体沿着作者——叙述者——人物这个向度上分化。而在剧本中，主体性是横组合式分布的，在同一水平上分布在各个人物

之间，没有一个人物的声音在结构上具有超出于其它人物之上的权威。如果某些剧本中，有所谓“正面人物”、“英雄人物”的语言代表了文本的主题导向，那也是价值性评断的结果，而不是戏剧结构本身的机制。象小说中的叙述干预评论在戏剧中不会出现。

戏剧更体现了本书在讨论叙述文本时指出的“偷听、偷看”特征。不管是剧本的读者还是演出的观众，都是在偷听本来不是让他们听到的话，看到本来不是让他们看到的事。如果说戏剧本身是虚构的，那么偷听与偷看也是虚构的一部分。只是，与叙述文学不同的是，这种偷看是不受叙述角度方位控制的，戏剧不可能借一个人物的意识来过滤情节，戏剧的内容更直接地暴露在读者或观众面前，使他们能更直接地参与。

小说的叙述是一种回溯，是叙述者在事件结束之后的某个时刻作的回顾行为，而剧本和戏剧演出却都是进行式的，每一刻都是现在，情节依次从现在进入过去。因此，如果说剧本也有述本与底本的区别的话，其述本时间与底本时间没有时间差。除了幕间的间隔之外，剧本原则上不对情节进行时间加工不能进行省略、压缩等时间变形；除了在底本空间划出一块供述本使用外，也没有空间变形。因此，底本与述本之间的主要区别是选择，即挑选一部分进行表演。①

剧本受到演出的影响，更表现在其特殊的符号性质上。

舞台是符号的王国，这一点很早就被文学符号学者所注意。在戏剧中，一切都符号化了，诚然，任何文学文本都是纯符号，都没有实用功能，但那是因为它们都使用语言这符号体

① 当然，在舞台上，尤其在中国戏曲舞台上，时空的变形还是可以通过特殊的技巧加上台词来说明。但这些都是属于特例。

系作为中介。但戏剧中的符号，几乎全是象似符号，这是戏剧符指的基本模式——显示——所决定的。

显示（Ostention），就是同物符指。问什么是香蕉，对方拿个香蕉给你看，这种符指方式，就是显示。这个拿出来的香蕉就不再是一个香蕉，而是代替香蕉这个群类的符号。不仅实物是如此，语言，情节，也都是用显示来表现的。剧中某个人物因妒嫉而杀人，演员就得用语言，用姿势，用动作，显示他因妒嫉而失去控制，最后挥刀杀人。因此，显示实际上是一种极端的象似，即象似同一（iconic identity）。

但是戏剧符号也不完全是停留在显示上。天地大世界，舞台小世界，舞台上不得不常用部分来代全体，因此，戏剧符号不得不常采用部分同一的示例(sample），即以部分象似来代替完全象似，① 用枪声和烟来指明战场，用一个尖顶来代替整座教堂，用灯光来表示日出等等。这时的象似符号就接近于标示符号。这在中国戏曲舞台上特别明显，例如用舞姿来代替乘船（后果代原因），用开门关门动作来表示有一扇门（邻接代本物）。本书第一章就指出过，大量符号是混杂着象似与标示两种符指方式的。

甚至，舞台上的演员也是象似性符号。虽然和道具一样，演员的象似也展现了从极端显示式的象似，到示例式的象似的一系列可能性。几名士兵可以代表百万大军，这是示例，但大部分演员却是显示式的符号，扮演某将军，演员就是那个将军。

这种多中介的显示，使剧本与演出相比，出现了一种“节

① 关于显示与示例的关系，请参见埃柯《一个符号学理论》，英文本，1979，pp.224—226。但埃柯否认显示是象似符号。

要”特征，即不得不用语言这种规约符号来代替显示。在舞台上，“起风了”这个事件，用语言，用姿势，加上风机送风来表现，在剧本中，却只剩下语言。因此，剧本是简约的，是多中介符号的程式性简写，剧本成为包含大量省略的梗概。

这样，就对剧本的阅读提出了很高的要求。不懂声腔音乐而读戏曲或歌剧剧本，所得的只是很模糊的印象。要完成剧本的阅读，就要求阅读者有从单中介的概要推想多中介的演出的能力。如果只停留在剧本台词的阅读上，那么我们只是把剧本作为一种特殊的，只录下对话的叙述文学来阅读，它就成为一种没有完成符指全过程的不完全符号。

第六章

符号学与当代文论

1. 符号作为当代文论核心问题

在当代学术界，文学研究不再是附庸于文学创作和消费之上的一种次生文学，它的主要目的不再是对具体作品进行评论，或是帮助读者阅读。当代文论可以说是一种文学的哲理思辩，是文学的一种元科学研究。它所关心的是文学作为一种特殊的文化的和艺术的表意方式，是文学作为人的一种文化实践与文化的其它部门的关系，是文学作为人类主体意识表现所具有的社会—历史关联，是文学文本作为特殊文化形态的产物与共存的或先前的文本之间的关系。

要解决这些问题，当代文论很自然地以符号学作为其整个领域的涵盖性理论。如果说结构主义符号学是以语言学（索绪尔）或逻辑学（皮尔斯）为出发点的话，那么后结构主义的符号学越来越以文学为其理论的重要基点，也就是说，文学研究为后结构主义符号学提供了基本模式。反过来说，对当代符号学的各学派来说，只有当它能处理文学问题时，才真正能说

有能力处理人的社会活动的其它层面。

首先，文学创作和阅读都可以被视为人在一系列矛盾条件下在世界和对社会文化中寻找并组织意义的活动，是人类最复杂的表意方式。文学本身就包含了一系列符号学最感困难，但却只有符号学才能解决的问题，即符号体系转换问题；文学可以说是语言符号被转化为美学符号，是表达符号被转换成写作符号；是传达性符号被转换为自反性符号；是初始符号体系被转换为二度符号体系。这话听来似乎象绕口令，但具体到文学实践，却是常见的。情节和对话，能从经验素材变成艺术，正如一点一划，一段木头或铜块能成为美术品一样，它经过了上面说的符号转化过程，但是社会文化对上述转化过程施加了沉重压力。

文化传统和意识形态使转换信码程式化、规范化，但文学语言不断的自身差异，创作主体意识独立的意向性，又使文学作品立足于对程式的破坏之上。这两者的矛盾，使文学的符号过程的困难性本身成为文化形态与历史过程矛盾的缩影。

其次，在符指过程的终端，我们对作品的理解和释义，再次受到一系列互相冲突的条件的压力。不同的文化条件使文学符号的编码和解码绝对不可能一致，阅读主体与创作主体又各有其意向的特殊性，而且文学文本充满了无法纳入系统的信息（即信息论上所谓“噪音”）。因此，符号意义的不稳定性在文学中表现得最彻底。

此外，系统与系统之间的转换困难，符号体系意义的外指与系统自足的矛盾，符号体系的规范性与反规范性之间的冲突，这一系列问题，都在文学中表现出来。而且，文学文本的构成之多样，文学信息主体之分化，使文学的符号过程形式上

之复杂超过大部分其它符号类型。

由于以上原因，符号学者们不得不重点研究文学，而且，正由于符号学能够提出并且探索文学问题的那么多层面，文学研究才可能符号学化。

从当代文学研究的实际情况来看，符号学文学研究已经不再是一个单一的学派，它包容并且溶合了一系列学派。从这个意义上说，把符号学作为结构主义之后当代文论的总称，是符合实际的。

符号学是二十世纪形式文论的自然的发展。形式文论的各个分支，包括英美新批评、俄国形式文论、布拉格学派、象征与原型研究学派、以及在六十年代把形式文论推到最高潮的结构主义，无不关心文本的主题性意义结构，而且都以语义学或符号研究为主要的理论依托。当代符号学相当多一批文论家原是结构主义者，所以符号学文论可以说是结构主义自行突破而形成的。

在本世纪初兴起并一直在发展的另一个重要文论学派心理分析学派，原与形式文论处于互不相容的地位。在结构主义时期，两者首次开始溶合。但心理分析也就成为结构主义从内部崩解的主要动因之一。当代符号学大量溶合了心理分析学派的成果，反过来，用符号学重新理解心理分析，也成为当代符号学的一个重要课题。

西方当代文论的一个重要派别现象学文论，由于其哲学基础的独特性，它与形式文论长期对立。但是现象学文论的核心问题，即主体意向性问题，正是符号诠解的关键。信息发送者的主观意向是表意过程的出发点，这个意向性在信息的传送、接收和意义诠解过程中的变形或失落，也正是符号学努力想解

决的问题。因此，当代符号学文论在很多问题上与现象学互相靠拢。

主要基地在德国的另一个重要文论学派接受美学，强调阅读在意义形成中的作用，而符号学也试图辨析变化多端的释义程式，以及导致释义歧异的种种条件。在某些文论家看来，读者反应论与符号学的合流趋势已经形成。

以上讨论，并不是想把符号学描写成集各种现代文论学派之大成的庞大超级体系，而只是想说明符号学是一种弹性很大，适应范围很广的文学研究方法，不仅很多学科可以用符号学方法，同一学科的很多派别可以使用符号学的不同侧面。

这里想重点说明的，是符号学文论与马克思主义文论在文学最核心问题上的一致。诚然，马克思主义经典作家在分析社会现象时，并没有使用符号一词，但是马克思主义强调人的社会意识是人的社会存在之产物，直接的意识（包括文学意图）本身是假相的，在意识拥有者心中它或许是真理的直接说明，它实际上只是主体与社会之间的调节方式。

当代符号学在研究文学与文化的关系，研究文本的“真实性”时，基本上采取了上述的立场。在符号学看来，文本的“真实性”是意识形态的产物，而文化则是被意识形态控制着符码的各种文本之集合，分析到底，意识形态就是诠释规范的合称。这样，“人就是其符号活动的总和”和“人是其社会关系的总和”这两个命题，就有相通之处。

当然，这个基本立场具体到文学研究中时，尚有大量问题需要研究，但问题的提出，就为马克思主义文论的发展提出了前景。

因此，符号学文学理论并不是一种纯形式文论，它研究的

重心既可以放在文本的起源（文化的、心理的、文本间的），也可以放在文本结构本身（形式的、主题的），也可以放在文本的接受方式（个人的、社会的）。符号过程本来就包括了以上三个方面。

从现代文论突破结构主义成为后结构主义的几个主要方面来看，的确与文学作为符号现象实际上已成为当代西方文论各学派的主要课题。

后结构主义符号学文论最重要的是下列几个派别：后结构主义的马克思主义，苏联东欧符号学派，以Tel Quel集团为中心的法国符号学派，以及德里达哲学思想在美国形成的解构主义。我现在简单地勾勒一下这几个学派的大致发展过程，主要是说明一下为什么它们可以归入当代符号学总潮流之中。

2. 后结构主义的马克思主义文论

后结构主义的马克思主义文论是从阿尔丢塞的结构主义马克思主义中突破出来的。阿尔丢塞本人把马克思主义结构主义化的努力，现在看来可以说并不很成功，但是他提出了几个很有意义的，与符号学相关的观点，而这些观点在这一派的文论家皮埃尔·马歇雷1965年写的《文学生产理论》一书中已经发展成对结构主义的批判。首先，是阿尔丢塞从拉岗和弗洛依德借来的"症候式阅读法"（lecture symptomatique）。这种阅读法，认为文学文本永远不可能是完美的有机整体，或卢卡契所谓"辩证统一体"，文学文本永远是有缺陷的，不稳定的，哪怕是《红楼梦》、《神曲》、或《哈姆雷特》这样一向被认为无一句败笔的经典。语言的囚牢也就是意识形态的囚

牢，它使作品不可避免产生一系列的空白、断裂、忌言，只有在这里，才能找到文本的真实的意义。用马歇雷的话来说，文学用使用意识形态来向意识形态挑战。作品的真正意义，不在作品之中，而在作品之外，在它不再是作品的那个极限处。为什么？因为意识形态永远不可能认识自己。我们知道，在法国十六世纪，符号学被称作“症候学”(symptomalogie)。符号的意义与非意义或无意义本身是可转换的，因此对文学文本作症候式阅读也就是作一种独特的符号学式阅读。文本清晰的部分，正是意识形态自信心最强的部分，但在文本的边缘，在意识形态意识不到的部分，却正是意识形态本身的边界。这是符号学最基本的一个观点精采的运用——即我们不可能在同一符号层次上水平运动来理解一个层次，我们必须在垂直方式上越出一个层次，才能了解这个层次的意义。批评必须超越作品才能理解作品的真实意义。

马歇雷的理论在英国得到一些青年马克思主义者的响应，六十年代末泰利·伊格尔顿与老资格的“人本主义”马克思主义理论家雷蒙·威廉斯之间发生了一场论战，实际上是在文学理论中重复了阿尔丢塞与加罗迪六十年代中期在法共党内的激烈争论。但伊格尔顿与威廉斯争论的结果是符号学征服了威廉斯，威廉斯在七十年代初宣称自己的学说从“文化唯物主义”转向“历史符号学”。

伊格尔顿1976年的重要著作《马克思主义与文学批评》中详细介绍了马歇雷的理论，只是在某些个别地方有所修正。由于伊格尔顿近年来很受欢迎，后结构主义的马克思主义文论近年来发展较快。例如英国女批评家贝尔西的《批评实践》一书，① 主要介绍解构主义，但在实际分析作品时，却用的是马

歇雷的批评立场。

尤其值得重视的是符号学文论与马克思主义文论在研究文学与社会文化形态之间的关系时观点的相近，苏联和东欧符号学的实践可证明这一点。诚然，马克思主义经典作家在分析社会文化现象时，没有使用符号一词，但是马克思主义强调人的社会意识是人的社会存在之产物，直接的意识（包括文学创作中主体意图）本身是假相的，在意识拥有者（或被意识拥有的人）心中或许是真理的直接说明，它实际上是主体与社会之间的调节方式——这个观点被符号学文论接受并且发展。分析到底，文化是社会上所有超出纯功能之上的符号表意活动的总集合，而意识形态则是试图控制这些表意活动的释义规范的集合，也就是说，是文化的元语言。因此，所谓作品的“现实性”本身就是意识的一部分，是文学性的一种假相，一种逼真性，文学可能与现实有共同的经验材料，但现实无结构，文学却有结构，以有结构的文本来反映无结构的现实，只可能是一个扭曲的表象。

3. 巴黎后结构主义符号学派

1971年，结构主义文论的主要人物巴尔特以《S/Z》一书戏剧性地“背叛”了结构主义的整体论，发出巴黎结构主义者集体转向符号学的信号。曾经拥有巴尔特和德里达这样的结构主义思想家的Tel Quel集团，以克莉丝蒂娃等为核心，成为当代法国符号学最活跃的学派。巴黎符号学者中有不少人是标

---

① 凯瑟琳·贝尔西《批评实践》（Catherine Belsey, Critical Practice），1978。

榜马克思主义的，但他们卷入符号学比上一节谈到的学派更深。所以我在此不强调他们的马克思主义的方面，而强调他们特殊的符号学立场。

首先，这一派给符号学的“语境论”以新的重要性。文学无论是创作还是阅读按巴尔特的话来说，都是从文化中不停地抽取引文，因此文学在非文学世界之中，就成了无法稳定的符指过程，唯一的逻辑是“似曾相识”（dejavu）。

后结构主义符号学强调研究符码在表意过程中的作用，符码在结构主义那里，不仅自身是稳定的，而且对信息起稳定作用。但在后结构主义手中，不仅信息，而且符码本身是编码的产物。这样，符号过程的深层结构或元语言，就处于不断地再构筑过程中。作品文本的生成和作品的批评都在符号与符码的内部操作。元语言的解体导致批评的结构解体，结构主义工作的核心——建立理论模式被认为是荒谬的工作。批评的任务也不再是寻找作品的意义，不是找出其结构模式，而是注意作品本身在阅读中如何被剥开每一层所指变成新的能指，变成一个复式表意系统。

在意义的多元化要求下，符号学的文论不再逃避评价性（“结构诗学”的定义是不作评价）：适合多元分析的作品就成为理想的好作品。巴尔特在《S/Z》中把作品分成二种：可写的（le scriptible）与可读的（le lisible），可写的文本意义是多元的，可读的文本意义单一，供消费式阅读。这个观点实际上来自结构主义符号学语言学家邦维尼斯特于1966年提出的三种讲述论：对应于语言的三种语句，可以有陈述或讲述（discours declaratif）、命令式讲述（discours imperatif）和疑问式讲述（discours interrogatif），此后的研究

者，如英国的凯瑟玲·贝尔西把这概念用于文学，就得出三种文学论：古典现实主义（相当于巴尔特的“可读性文本”）即陈述性文本；宣传作品，即命令式文本；而疑问式文本（相当于巴尔特的“可写性文本”）则以意义的多元迫使读者不断地提问以构筑意义。这样的分类理论，自然会使人联想到布莱希特关于“疏离化”和关于真正的革命文学应迫使读者思考，而不是让读者与作品认同的理论。实际上大部分后结构主义者也认为三十年代与卢卡契论战的一批马克思主义文论家布莱希特，布洛克（Ernst Bloch）、本雅明（Walter Benjamin）等是当代后结构主义文论的先驱。

在第三章中我们已讨论过互文性。这个概念是克莉丝蒂娃提出的，而且是她的文学—文化符号学中的重要一环。

克莉丝蒂娃于1966年在评价巴赫金理论的一篇论文中提出了互文性这个观念。实际上它是巴赫金关于“对话性”和“复声部”的观念中推演出来的。但克莉丝蒂娃后来不断发展了这概念。

互文性观念，强调没有一个文学文本是初始性的，独创的，任何文本都依赖于文化中先前存在的全部文本，及释义规范。“任何文本都好象一幅引语的马赛克镶嵌画，任何文本都是其它文本之吸收与转化。”①

这概念与早被不少批评家重复过的文化传统观（例如T. S.艾略特的名文“传统与个人才能”）相比有什么不同呢？文化传统观把传统看成是影响个人创作的压力，因此，它处理的是创作主体间的关系（intersubjectivitè）；而互文性强

① 克莉丝蒂娃《一种符号分析研究》（Julia Kristeva, Recherches Pour une SéManalyse），巴黎，1969，p.146。

调的是不以作者主观意志为转移的，甚至作者自己无法意识到的文化积累形成文本的基础。没有这个基础，文本就不可理解，符号就变成无意义的噪音。我们在第三章中谈到的文学释义规范，就是互文性形成阅读程式基础的过程。

因此，任何文学作品都象中世纪那些穷苦的圣像画匠一样，为节约画布，在旧画上盖上一层新的色彩，画上新的画。因此，我们阅读时，不得不象现代的考古学家一样，用X光一层层透视复盖着的原画。

有些文论家论述过互文性与创作关系问题。美国文论家哈罗德·布鲁姆就令人信服地把文学影响与创作主体结合了起来。他指出"诗歌理论，就是诗歌影响的描述……诗歌史无法与诗歌影响相区分，即使强有力的诗人（strong poets）也只有靠误读前人才能创造历史，为自己拓出想象空间。"① 而平庸的诗人当然只能崇拜，袭用，依样画葫芦。这样，互文性就从一个消极的、无法更动的基础变成一个作者可以顺应并利用的原则，文学的进化就取得了动力。

克莉丝蒂娃认为文学研究不能依靠索绪尔式的符号学（semiology）或皮尔斯式的符号学（semiotics），她建议一门新的学科，称之为符号分析学（semanalysis）。她认为符号分析学研究的是"能指自行产生而形成文本"的过程，而不是意义传达的过程。在一个文化中，能指体系有自我生殖能力，先前的能指体系产生新的能指体系，相反，符号过程的主体，符号的所指和规范符码，都在这个派生过程中，变成第二性的。

① 布鲁姆《影响焦虑》(Harold Bloom, The Anxiety of Influence), 纽约, 1973, p.5.

这样，能指体系就代替了符号体系。既然能指是体现于物质的，因此，克莉丝苔娃认为符号分析学是“辩证唯物主义”的，而基于语言学或逻辑学的符号学是“唯心主义”的。因此，克莉丝苔娃又称她的理论是“唯物符号学”。

克莉丝苔娃的这种理论，似乎使用于文学艺术，比使用于其它地方，意义多一些。这就是我们所讨论的艺术符号的特征。虽然克莉苔丝娃本人认为她的理论适用于一切符号现象，但其基型看来是文学文本。按她的说法，符号不是过程，而是实践，是生成物自身，这样的符号是“无所指的作品，沉默的生成，在传达、表意、意义之前就进行标记，进行变易。”①

4. 苏联符号学派

苏联当代符号学派的成绩，已经引起世界注目。它继承自己独特的传统，并从独特的方向上超越了结构主义，它是当代后结构主义潮流的一部分。

苏联符号学直接继承了俄国形式文论和巴赫金学派的成果，尤其是后者比西方提前三四十年提示了后结构主义符号学文论应走的几个方向。

二十年代末俄国形式文论学派的消失，不完全是由于政治压力，这一派的后继者已认识到他们的立场过于狭窄。因此，接近俄国形式文论的一批批评家形成了被文论史家称为“社会

---

① 克莉丝苔娃“物质，意义，辩证法”（Julia Kristeva, *Matière, Sense, Dialectique*）《Tel Quel》44（1971），pp.17—34。

历史形式文论”(Socio—Historical Formalism)①的新学派，也有人称之为“语言分析式马克思主义学派”(Language-centered Models of Marxism)。②

这一学派的主要立场是：文本的符号学形式与文本的社会联系是无法分开的，语言既是形式因素，又是社会因素。因此，俄国形式文论所关注的“文学性”，就不仅是语言手段，而且是在社会历史中进行的符号过程。伏罗辛诺夫认为语言不仅是符号系统，而更是社会性的符号系统；而巴赫金进一步认为“没有符号就没有意识形态……任何属于意识形态的东西都有符号学上的意义。”

但是，苏联符号学在五十年代重新开始出现时，却是一种技术符号学。俄国形式文论和巴赫金学派的传统，是后来才找出来的。1955年开始，苏联语言学家乌斯宾斯基，伊凡诺夫，列夫津等人创立“机器翻译学会”，此后的几次学术会议都发觉机器翻译问题有必要放在皮尔斯-莫理斯符号学逻辑的大背景上进行研究，许多学者开始越出机器翻译的范围，把诸如“可译性”之类的问题与艺术、神话、宗教等的符号学研究联系起来。在确立符号学为独立学科作出独特成绩的有托波洛夫、皮亚季戈尔斯基等。

但这个时期的符号学主要是结构主义式的。其中心是苏联科学院斯拉夫学研究所的斯拉夫语言结构类型学研究室，语言

---

① 威廉斯："马克思主义,结构主义与文学分析"(Raymond Williams, Marxism, Structuralism and Literary Analysis. New Left Review, 5, 1980, p.214。

② 福加克斯："马克思主义文学理论"(David Forgacs, Marxist Literary Theories)文见Ann Jefferson等人编Modern Literary Theory, Totowa, 1982, p.159.

和其它人文科学的结构与符号体系问题是讨论的中心。

在六十年代中期，爱沙尼亚的塔尔图大学成为苏联符号学的“依托单位”。塔尔图大学教授尤里·洛特曼出色的工作造成很大影响，而他的《结构诗学演讲集》和《艺术文本结构》使他成为苏联符号学文学理论和文化理论的主要人物。从七十年代起，以塔尔图为中心的苏联符号学研究，其技术色彩明确淡化了，而符号与社会的关系，文化作为符号系统的集合，符号系统对社会的规范作用等成为符号学的中心题议，而俄国形式文论与巴赫金派的影响也日益明显。

苏联符号学与以法国为中心的西欧符号学工作方向不尽相同。

首先，从俄国形式文论学派起，苏联结构主义—符号学者一直关心文学的历时性研究问题，关心文学的演变问题，与西欧结构主义—符号学始终无法摆脱对共时分析的偏重正成对比。这实际上与苏联学派重视符号系统的社会性有关，历时演变是社会性动力作用的结果。

“规范系统”是苏联符号学者的一个中心概念。他们对这个问题从六十年代起讨论了多年，在一九七三年洛特曼主编的《二度规范体系论文集》中达到了比较完整的，超越结构主义的理解。

二度规范系统，是从控制论概念中发展出来的。苏联学者认为使用符号的不仅是人类，还有动物和自动机器。人类参与符号系体运作的途径，不仅是使用符号更在于发展出超出初始符号系统之上的，能反过来为人的社会行为提供准则的二度规范系统。自然语言是最主要的初始符号系统，在自然语基础上加上补充性超结构，使之与社会文化的知识体系，观念与道德准

则等有固定同型性，就成为二度规范体系。二度规范体系的特征是判断性的，在游戏中有正确与失误；在法律中有合法与违法；在宗教中有尊宗与异端；在科学中有依从与突破；在文学中有传统和创新。

从以上例子可看出，遵守或违反规范究竟是利或害是一个社会文化问题。拿文学来说吧，戏仿（parody）表面上是遵从规范，但可能对规范起颠覆作用；“野狐禅”是违反规范，但反而提高了规范的地位。因此，规范系统把社会生活规范化，但这种规范化是不断变化的，不稳定的，“动力性的”。

因此，从巴赫金学派起，苏联结构主义—符号学一直关心符号系统与现实，与社会的关系，而不象雅柯布森等人开拓的结构主义符号学主线那样执着于形式中心的“不透明”论证，一直到后结构主义才回过头来检查文学与社会，与意识形态的关系。从以上简单介绍也看出，符号学使部份苏联学者摆脱了粗糙的反映论文学研究方法，给他们以有效的工具研究符号系统与社会的极为复杂的关系。

5.解构主义

限于篇幅体例，本书无法细讲解构主义中过于复杂的问题。把解构主义列入符号学范围，可能某些同行专家会抗议，但解构主义可以被视作后结构主义符号学文论的一个特殊分支。理由如下：

解构主义的理论基础，即德里达对索绪尔及西方传统哲学思想的批判的批判，是整个当代符号学潮流的一部份。与他同时，我们可以见到福柯在《词与物》中提出的观点：符号不符合

言语／语言二分式；德勒兹（Gilles Deleuse）在《差异与重复》中强调对"符号前"，即意义产生过程的追索，意义与非意义的关系是反复的差异所构成；还有我们上一节谈到的克莉丝蒂娃用"符号分析法"取代传统符号学的努力。所有这些人所使用的，是符号学的概念，他们是在当代符号学的总潮流中走在前头的人。

德里达在1967年出版的二本书《写作学》，《写作及差延》中认为符号只能存在于自我差异之中，或用他的话来说，永远的"差延"（differance）之中。差异是符号的存在方式，是"自性"（identité）与"它性"（alterité）的结合。差异在索绪尔和结构主义者那里是组成整体的必须条件。自身差异，在解构主义者看来，却破坏整体，无限地阻止文本各组分组成完整整体的可能。因此，解构的对象不仅是文学文本，而且是诠解文本或使结构文本化的元语言。用德里达的话来说，"分解不是一种批评活动，批评活动是分解的对象。"

说得简单些，索绪尔实际上把差异只用于能指，而没有强调用于所指，更没有指出能指与所指的结合方式，即符码，（德里达称为铰链 brisures）。因此，德里达完全推翻结构主义借以立足的一系列二元对立，从而使对立概念无法简单地构成自身。

这实际上是许多难读如天书的解构主义文学批评的关键点："差延"就是阻挠确定的控制性的二元对立所指之形成。解构批评，就是否定用符号所指固定概念的可能性。尤其是善／恶，外表／真实，动机／行为这些传统对立概念，在解构的差延中无法确立。

拿美国女批评家芭芭拉·约翰森的著名论文"批评差异"为

例。① 约翰森在文中不仅解构了巴尔扎克的小说《萨拉辛》，而且进一步解构了巴尔特对《萨拉辛》的符号学分析。她指出对小说主题可以有四种不同的立场：主人公萨拉辛对爱情的态度；巴尔扎克对这场"爱情"悲剧的处理；巴尔特对这篇小说的破裂式读法；以及解构主义对以上三者的看法。

小说中，法国雕塑家萨拉辛爱上在他眼中是完美女性美体现的意大利女高音歌唱家赞巴妮拉。约翰森指出，萨拉辛的狂热爱情是一种自恋，是以对方的充分女性来证明自己的男性，因此是一种二分式的"镜面匀称"。一直到这位"美女"揭开谜底，告诉萨拉辛他是男阉，萨拉辛依然不愿相信，依然在追"她"，最后被这位"美女"的贵族保护人杀死。如果我们把萨拉辛的故事看作一个批评的寓意，那么萨拉辛本人就是典型的只看见整体性（完美女性），只看见外部差异（性别对照）而看不见内部差异（阉割）。

而巴尔扎克对自己的学说的态度，主要见于小说的超叙述故事。他表明了他已经为解构"萨拉辛"这篇小说的留下了种子。尤其是小说对"阉割"这个"差异"的代称词之一再闪避，表明他懂得解构差异的可能性。

至于巴尔特的《S／Z》，约翰森说巴尔特自己陷入自我矛盾之中，因为他把《萨拉辛》这篇小说看作"阉割"造成的悲剧，这样，他是从主人公萨拉辛的角度来看问题，是"依赖能指的线性"。他想在这文本中找多元性，结果只做到把本文打碎，却没有让它保持破碎。因此，约翰森认为巴尔特只是个

① Bardara Johnson, The Critical Difference: Balzac's "Sar-rasine" and Barthes's "S/Z") 文见Robert Young 编 Untying the Text, 1981, pp.165－173.

"反构主义者（anticonstructionist），不够资格做解构主义（deconstructionist）者。

而解构主义者呢？解构主义同意巴尔特所强调的差异，同意巴尔特所说的文本即差异的持续回归。但是他们更强调差异的内在性，差异是文本的根本存在方式，它有着不仅存在于可写性与可读性之间，更存在于"可读性理想的内部"，因为文学性即"自身差异"。因此，约翰森说："读者性文本本身就是读者性文本的解构。"说明白些，巴尔扎克正是利用却又闪避"阉割"才给予这文本以必要的结构。所以，"阉割"不是悲剧，被阉割所破坏的二分式概念观：爱/不能爱、男性/女性才是本书真正的悲剧。

所以，如果说其它批评流派已在致力于使文本释义多元化，解构主义则更进一步使元语言分解。正如喀勒精辟地指出的："解构主义特别热中于暴露各种理论如何危险地卷入它们力图描述的领域中。"① 元语言的完整性，在现代符号学看来，是一个需要颠复的神话。

6. 后结构主义符号学各派的共同点

后结构主义学派倾向各异，彼此意见相左之处甚多，但可以看出它们有以下相同之处。

第一，他们大都反对作为结构主义核心的语言学模式，而转向更复杂的符号学及元符号学层次。马歇雷认为文学批评向语言学靠拢的努力，都注定行不通，因为它必然过于重视结构而忽略了意识形态对艺术生产的控制。洛特曼认为语言信息是

① 喀勒《追寻符号》(Jonathan Culler, The Pursuit of Signs) 1981, p.xi

非文本，文本的出发点正是“语言学上的不足使话语成为文本的第一刻。”他甚至认为“如果文本返回语言学意义上去，那就意味着文化的毁灭。”德里达虽然认为“差异”的根源在语言之中，但他认为索绪尔及其他人的语言学不可避免是逻各斯中心的形而上学，因为差异使语言无法用规则固定。

后结构主义诸学派的第二个共同特点是反整体论、有机论、或封闭体系论。对后结构主义作出重要贡献的富柯主张把历史事件化（eveuementaliser)，历史事件的本质是独特性，非普遍性，非模式性，理论不是控制一切的焦点，而是局部性之间的接续。他认为文本有一种骗人的完整性，应当解放文本的多元性和囚禁于讲述之下的“反记忆”(countre-memoir)。正由于此，尼采作为反体系思想家在当代得到尊崇。

第三，随着文本整体性的消失，意义的确定性也消失了。自然，结构主义者也承认意义的复杂性，但这些意义可以重建在一个网络中。对追寻意义构成的后结构主义来说，符号的构成本身就是多元的，不可能固定的。先前的批评，包括结构主义的批评，在后结构主义者看来，都是在强制排除变项，力求巩固条件界限，一心想控制意义的“播散”（dissemination）。而后结构主义强调意义的自由活动（free play）。因此，可以说，绝大部份后结构主义者，实际上认为意义并不先于批评而存在，相反，却是批评运作的产物，意义的可能性不在于文本之中，而源于批评性阅读本身。

如果结构主义时代是系统与理论的时代，那么后结构主义就是反系统反理论的时代。所谓反理论（atni-theory）不是非理论，而是反对覆盖一切的体系，拒绝把批评的立足点置于任何可能把它固定化的理论之中。象后现代主义文学一样，

无法定义就成为后结构主义的定义。一种理论，其体系是反理论的。这的确是个矛盾，但把这种立场讥笑为“拔着自己的头发想离开地球”是不够严肃的，自觉地认识到体系之危险的体系当然不同于标榜完美性整一性的体系。美国马克思主义文论家詹明信曾讨论用马克思主义批判各种意识形态是否在用意识形态批判意识形态的问题，他指出这里有一个“本体性的同义反复”（ontological tautology），即对理论出发点的自觉意识。① 拿这个观点来观察后结构主义诸体系之反体系，可以说这里有一种“同义反复的本体性”。（tautological ontology）。同样是理论体系，一个自觉到本身也只是个理论体系的体系，就看到了自身的局限。这种自觉，就成了出发点。

7. 符号学文论的展望

最后，我想再回过头来说一下为什么当代符号学可以被视为西方文论在今后相当长一段时间内的新潮流。

首先，当代符号学不只是现代形式文论的继承者，当代符号学者不断回顾的人物有新托马斯主义的马里旦，经验实证主义的卡纳普、新康德主义的卡西勒、现象学的胡塞尔和茵加顿、释义学的狄尔泰和海德格，逻辑实证主义的罗素等许多哲学和美学派别的成就。至于二十世纪前之的人物，那么，从古典时代的伊壁鸠鲁派和斯多噶派，中世纪的阿奎那斯和圣奥古斯丁、康德、尼采、弗洛依德以及马克思都为当代符号学开拓了天地。

① 詹明信《马克思主义与形式》（Frederic Jameson, Marxism and Form）1971, p.324。

其次，当代符号学发展已经开始把向来属于非形式文论的学科靠拢，反过来，这些学科本身也越来越多地使用符号学的术语和概念。符号学文论可以从四个方面入手：

创作心理符号学，这是一种文学起源符号学。这里，符号学文论与心理分析互相接近；

其次，文学与文化关系的符号学，这当然也是另一种文学起源符号学，在这里，文学社会学，神话原型批评，以及广义的历史主义正与符号学相靠拢；

第三种，文学关系的客观化，文学符号的自指倾向，即文本结构的本身，这是形式文论的方向，但符号学使形式文论又开拓了新天地。

第四种，文学符号信息走向终点的困难路程，文本意义多元化的过程固然在起源和结构中就存在，但其实现是在读者阅读之中，这使符号学与接受美学互相补充。

把文化和文学研究符号学化，是不是又一番花样翻新，我们不禁要问，难道文化和文学研究中那么多问题换上一个说法，称之为符号，就能得到解决？等洋人这阵时髦劲一过，我们自己不会觉得随锣打鼓人云亦云之可笑？

当然我们不可能预言符号学能有多长时间维持“显学”地位。自从六十年代末七十年代初当代符号学文论在东、西欧与北美、日本各国形成以来，至今已有近二十年来的历史，但从现在看来（从具体出版物看来）方兴未艾，正在走向高峰期。

这是什么原因呢？符号学本身的弹性、兼容性，只是一个原因。文学理论向来是以文学之外的理论为依托的，所依托的理论，可以分成两种，一种以思潮为依托（如结构主义、存在主义，甚至解构主义），一旦思潮过时，它们也得过时；另一类

依托于一个学科，例如心理分析，例如文学与文化和社会关系研究，这样的学派兴盛期比较长，因为学科的既定研究对象不会消失，而且一般说发展多年后也不会改用一个新名称。这样的文论派别会作适应性变异，但不太会过时。

符号学，作为一个学科，还有许多没有探索的处女地，符号学文论作为一个在很宽的面上展开的文论文派，值得研究。这不仅是因为它作为一个学派，许多成果已被文论界公认，而且因为它作为一个学科，尚待研究的问题比起已经研究过的问题多得多。

符号学发展到今天，已成为一个世界规模的研究事业。世界上各著名大学纷纷开设了符号学理论课程，但符号学理论的研究大都在各学科的应用中进行，大部分符号学课程开设于人类学系、语言学系、修辞学系、比较文学系等等。目前的情况似乎是应用符号学走在理论符号学之前，也许，符号学本来就不应该理论先行，而应该从发展中取得生命力。